1001 DE PICTURI
DE PRIVIT ÎNTR-O VIAȚĂ

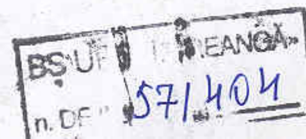
PREFAȚĂ DE
GEOFF DYER

COORDONATOR
STEPHEN FARTHING

1001 DE PICTURI
DE PRIVIT ÎNTR-O VIAȚĂ

COORDONATOR **STEPHEN FARTHING**
PREFAȚĂ DE **GEOFF DYER**


enciclopedia rao



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
1001 de picturi de privit într-o viață / Quintet; trad.: Olivia-Carmen Birsășteanu, Daniela Bojică, Adina Petrescu. –
București: Enciclopedia RAO, 2008
Index
ISBN 978-973-717-223-5
I. Birsășteanu, Olivia-Carmen (trad.)
II. Bojică, Daniela (trad.)
III. Petrescu, Adina (trad.)
73(100)

1001 PAINTINGS YOU MUST SEE BEFORE YOU DIE
A Quintet Book

Editori seniori Jenny Doubt, Jodie Gaudet
Editor asistent Tobias Selin
Cercetare iconografică Jo Walton
Editori Mary Cooch, Carol King, Carla Masson, Karen Morden
Director artistic și design Tristan de Lancey

Grupul Editorial RAO
Str. Turda 117-119, sector 1, București
e-mail: office@raobooks.com
www.raobooks.com
www.rao.ro

1001 DE PICTURI DE PRIVIT ÎNTR-O VIAȚĂ

Traducere din limba engleză
Olivia-Carmen Birsășteanu, Daniela Bojică, Adina Petrescu

Tipărit în China

ISBN 978-973-717-223-5

Cuprins

Prefață 6
Introducere 8
Indicele titlurilor 12
Înainte de 1400 20
Anii 1400 62
Anii 1500 130
Anii 1600 204
Anii 1700 288
Anii 1800 346
Anii 1900 548
Anii 2000 918
Glosar 942
Indicele artiștilor 947
Colaboratori 954
Credite fotografice 957
Mulțumiri 960

Prefață
de Geoff Dyer

Sunt atât de enervante acele topuri gen cele mai bune zece tablouri, cele mai bune cinci romane... E ridicol: dacă vreodată te vei afla în situația în care opțiunile tale să fie atât de reduse, atunci cel mai probabil nu vei avea nici o opțiune. Bine, poți să fii nehotărât cu privire la ce cărți să iei cu tine într-un zbor lung cu avionul sau într-un weekend la țară, dar pus să alegi, în mod definitiv, între Tolstoi și Dostoievski, singurul răspuns rezonabil este „amândoi". La fel, dacă ești obligat să alegi doar zece tablouri importante, atunci ce rămâne în joc probabil că nu sunt preferințele tale personale, ci soarta artei și a civilizației înseși.

Dar când dimensiunile topului au crescut la 1 001 de picturi, ideea devine ceva mai rezonabilă. (Acel unu în plus este crucial. O mie este o limită de separație. Să permiți încă unul sugerează că întotdeauna este loc pentru o excepție. Deci, implicit, în ideea de o mie unu intră și o mie două și, dacă e loc pentru o mie două, atunci...)

Este o idee generoasă – un fel de exclusivitate inclusivă. Și, după toate probabilitățile, pe parcursul vizionării celor 1001, întâmplător vei mai zări încă zece mii.

O mie unu este favorabil și în direcția opusă. Nu te face să te saturi. Unele dintre aceste tablouri se află în colecții private și, de aceea, adesea sunt expuse doar când se află în turnee. În decursul unei vieți normale poți să vezi multe din restul. Sunt, în mare, trei modalități în care poți face acest lucru.

Prima este când lucrarea cu pricina se află expusă permanent în orașul tău sau când o expoziție cu lucrări ale artistului vine la un muzeu de lângă tine. Ce poate fi mai ușor? Iei autobuzul, cumperi biletul și stai la rând ca să vezi opera respectivă.

Cea de-a doua este când se întâmplă să vizitezi orașul în care este găzduit tabloul sau unde se desfășoară o expoziție temporară în care este prezent și acesta. Este foarte convenabil, dar nu este întotdeauna atât de simplu pe cât pare. Ani de zile am vrut, la modul vag și pasiv, să văd *De unde venim? Cine suntem? Încotro mergem?* de Gauguin. Și apoi, într-o zi eram în Boston și aveam timp liber la dispoziție. Am fost la Muzeul de Arte Frumoase și intenționat m-am abținut să întreb unde era expusă pictura. Am vrut să dau de ea din întâmplare. În cele din urmă, după ce-am străbătut toată clădirea, am descoperit că fusese retrasă din expunere pentru a fi restaurată sau fusese împrumutată (am uitat motivul exact). Legile lui Murphy.

De aici, și cea de-a treia posibilitate: să te duci într-un loc cu scopul de a vedea o lucrare sau o expoziție. Bineînțeles, nu înseamnă că singurul lucru pe care îl vei face în Urbino este să vezi Piero della Francesca, dar acesta a fost motivul pentru care eu și prietena mea am fost acolo. A fost un fel de pelerinaj și, ca atare, acțiunea de a ajunge acolo (ce a inclus trenuri, autobuze, vin, cine, sex, certuri aprinse) a devenit parte din experiența de a vedea picturile.

Acum, aș putea – ca să mă întorc cu un alineat în urmă – să zbor la Boston ca să văd acel Gauguin care lipsea, dar... (a) nu sunt atât de disperat și (b) nu e o idee rea să ai și în mânecă pentru viitor, lucruri pe care să le aștepți cu plăcere. Sunt sigur că voi mai trece prin Boston și voi vedea tabloul care până acum mi-a scăpat. Faptul că nu l-am văzut îmi dă un scop vieții. Cât privește întrebarea dacă se va ridica la extraordinarele așteptări create, ei bine, oamenii spun că e minunat, dar, în ceea ce mă privește, eu voi decide asta. Acesta e unul dintre motivele pentru care vreau să-l văd – să văd cum rezistă formidabilei lui reputații.

Dacă vederea acestei opere sau a oricărei alteia va transforma sau va face mai frumoasă viața cuiva e o chestiune încă de dezbătut. Depinde de tablou și de persoana care îl privește. Vei deveni o persoană mai bună (mai politicoasă, mai amabilă, mai drăguță cu câinii, mai puțin cu capsa pusă) dacă vei privi picturile din această carte? Poate că nu. Deci de ce să te deranjezi? Cel mai bun răspuns cred că e unul negativ, care să mențină pretențiile cât de jos posibil: pentru că, dacă nu le vei vedea, vei avea de pierdut.

Personal, aș considera că viața mea ar fi fost o pierdere de timp dacă nu aș fi văzut Death Valley, Angkor Watt, Varanasi sau Dead Vlei din Namibia. Cum se pot compara niște tablouri cu locuri reale? Dacă ai avea posibilitatea, ai alege să vezi un tablou sau să...? Simplul fapt că parcurgi această carte înseamnă că te bucuri de un grad de libertate care depășește sfera necesității. Poți vedea locuri și poți vedea tablouri ale locurilor. Probabil că nu vei putea să vezi tot și să mergi peste tot, dar acesta poate fi un început. Această carte îți arată cum – și unde.

Geoff Dyer

Londra, 2006

Introducere
de Stephen Farthing

Când ați luat cartea în mână pentru prima oară, probabil că ați răsfoit-o ca să vedeți rapid ce conține. Dacă ați mai răsfoit-o încă o dată, probabil că v-ați oprit la un moment dat și v-ați întrebat de ce o pictură care nu vă place prea mult a fost inclusă aici. În timp ce vă gândeați la pictura respectivă, probabil că ați început să vă gândiți cum a fost făcută selecția. Apoi, poate că ați început să vedeți dacă au fost incluse primele zece tablouri preferate de voi.

Odată ce cititorii au petrecut un pic de timp răsfoind cartea, au tendința să facă presupunerea logică potrivit căreia o carte care poartă acest titlu poate fi și un catalog al tablourilor de bună calitate. Dacă acest lucru este adevărat, și sper că este, vor începe apoi să se întrebe dacă au cumva ceva în comun, ceva ce traversează timpul și spațiul și care face legătura între tablourile de valoare.

Acceptând că nu orice pictură se poate ridica la nivelul de magie absolută ale celor mai bune dintre cele mai bune – *Las Meninas* de Velázquez, *Lan de grâu cu ciori* de Vincent van Gogh sau orice pictură de Vermeer din perioada maturității – ceea ce sper este că am rămas cu o selecție bogată și spectaculoasă de picturi de calitate, nu doar cu o listă cu nominalizări prelungite la Oscar sau cu o trecere superficială în revistă a lucrurilor care îmi plac mie.

Fiecare pictură, care a reușit să intre pe lista finală, a intrat pentru că este fie importantă, fie interesantă, fie ambele. Interesantă datorită subiectului sau a tehnicii de lucru; importantă grație legăturii cu alte picturi.

În înțelesul pe care îl dau eu cuvintelor „extraordinar" și „bun", tot nu sunt sigur, de exemplu, ce loc ocupă tabloul lui Andrew Wyeth *Lumea Christinei*. Este, fără îndoială, o imagine memorabilă și foarte populară, dar pentru mine mai important decât acest lucru este faptul de a fi unul dintre cele mai populare tablouri de la Muzeul de Artă Modernă din New York, și ca atare, în mod inevitabil, parte a acestei cărți.

Pe când eram student la Arte în Londra, la începutul anilor 1970, profesorul meu se străduia din răsputeri să-mi explice diferența dintre o pictură bună și una proastă. A început prin a-mi spune că desenul era cheia și că nici o cantitate de vopsele nu poate să abată atenția ochiului de la un desen prost.

Mi-a spus că pictura înseamnă, de fapt, realizarea de imagini memorabile și punea în discuție lista sa de lucrări de succes: *Mona Lisa*, tablourile cu floarea-soarelui ale lui Vincent van Gogh, nuferii lui Monet, oamenii care se scaldă ai lui Cézanne, dansatorii lui Matisse. Am înțeles ce voia să spună, dar mă tot gândeam cât de greu îmi era să-mi aduc aminte de fragmentele fără legătură din *Guernica* lui Picasso și de picturile „cu stropi" ale lui Jackson Pollock, ca de niște imagini clare, și nu doar ca un concept. Îmi amintesc cum meditam că floarea-soarelui, în cazul lui Van Gogh, trebuie să fie mai mult decât faptul că este, pur și simplu, memorabilă.

Către sfârșitul anilor de studiu, a trecut de la „imagini memorabile" la Mondrian, abstracționism și modernism și s-a oprit la probleme mai personale și mai abstracte. Într-un final, subiectul operei a trecut în plan secundar, iar profesorul a început să considere esențial aranjamentul subiectiv al liniei, formei și culorii.

Acest lucru ne-a adus într-o „zonă tehnică" în care am început să ne gândim la relația dintre cum este făcut un lucru și ce încearcă el să spună, relația dintre formă (construcție) și conținut (nu doar subiectul în sine, dar și ce transmite artistul prin intermediul culorilor și al subiectului). Am sfârșit prin a cădea de acord că ceea ce determină calitatea oricărei picturi este gradul de perfecțiune atins în echilibrarea acestor două componente.

Deși aceasta, evident, nu este întreaga poveste, multe lucruri pe care le-am discutat atunci sunt încă valabile.

În lumina experienței mele ulterioare de executant și privitor de picturi, aș vrea să adaug listei un al patrulea element, care se referă la înțeles – genul de înțeles pe care noi, ca indivizi, îl dăm pentru noi înșine în raport cu opera pe care o privim, altul decât acela atribuit de istoria artei, de cataloagele muzeelor și de casele de licitații. Cred că o pictură bună face posibilă interacțiunea dintre ea și privitor, ne încurajează să-i studiem înțelesul independent de modă și de istoria artei, doar lucrările cu adevărat proaste și schimbările de paradigme, specifice geniilor, făcându-ne să ne întrebăm. Din păcate, să ajungi să cunoști o pictură îndeajuns de bine, încât să iei în considerație toate noțiunile despre care am vorbit, ia timp.

Ultima dată când ați văzut un film, ați petrecut două ore în întuneric desfătându-vă; ultima oară când ați citit un roman, probabil că ați savurat lectura lui cel puțin o săptămână, absorbind și apoi reflectând asupra cuvintelor. Acum încercați să reflectați la cât a luat să priviți o pictură bună.

Picturile bune și cele extraordinare sunt precum oamenii: poți să-ți faci o idee despre ei dintr-o fotografie, dar ca să descoperi cum sunt în realitate, trebuie să petreci timp cunoscându-i. Cu picturile, în mod sigur, nu este o sarcină ușoară, mai ales că durata medie pe care un vizitator al unei galerii o petrece în fața unei picturi nu depășește două sau trei secunde.

Dar este clar că singura modalitate de a înțelege cât de bună este o pictură este să nu crezi în ce spun alții, ci să te duci să o vezi tu însuți și să o privești un timp. Deci, această carte se vrea a fi ghidul și tovarășul de drum al vizitatorului, nu un ghid de călătorie din fotoliu.

Cu aceste gânduri în minte, am început să alcătuiesc lista care avea să se transforme în această carte.

Pe măsură ce lista creștea, mi-am dat seama că se baza mai puțin pe cunoștințele de artă și, mai degrabă, pe o decizie luată chiar de la început, aceea de a aduna 1 001 de picturi, din toate zonele geografice posibile, și din toate timpurile (cu acest prilej trebuie să menționez că am hotărât să nu includ picturi rupestre preistorice, precum cele descoperite la Lescaux, în Franța, pentru că acestea nu sunt „colorate" în sensul convențional, ci sunt desenate).

Am ținut mereu cont de titlul cărții, adesea chiar literal. Când hotăram ce pictură să fie sau nu inclusă, îmi puneam întrebarea dacă merită sau nu să mă duc s-o văd. Obiectivul era, la urma urmelor, să aduc laolaltă 1 001 de picturi pe care chiar ar trebui să încercăm să le vedem într-o viață de om.

Această listă a fost inițiată la scară mică, acum câțiva ani, când, după cină sau într-un bar împreună cu alți artiști, cineva a întrebat: „Dacă ai avea cinci picturi, pe care le-ai expune în casa ta?" Și fiecare și-a spus părerea cu privire la colecția de vis. Cred că ultima dată când am jucat jocul acesta am pomenit de un Mondrian clasic, de acel Tițian, din colecția Frick, cu bărbatul cu guler de blană, de Vermeer cu portretul femeii cu pălărie roșie, de o imensă pictură de Pollock, care ar înlocui televizorul, și de un Canaletto cu Canal Grande. Vă puteți imagina cum ar fi să trăiți printre ele? Minunat.

De această dată, având de găsit atâtea picturi, am început să scriu pe spatele unui plic, făcând lista picturilor fără de care știam că nu pot să trăiesc: *Rondul de noapte,* de Rembrandt, *Bătălia de la San Romano,* de Uccello, și cele pe care le alesesem ultima dată la jocul de societate.

La început, am zis că trebuie să mă testez pe mine însumi și am încercat să mă gândesc la o pictură cu adevărat celebră, pe care să nu o pun pe listă. Am încercat să-mi amintesc cea mai mare dezamăgire, o pictură pe care o ridicasem în minte pe un piedestal și care, când o văzusem personal, pur și simplu, nu fusese ceea ce trebuia. Și a fost, probabil, cea mai celebră pictură din lume: *Mona Lisa,* de Leonardo da Vinci.

Ultima dată când am văzut-o, era la o distanță foarte mare de ușa principală a Luvrului, înconjurată de o armată de turiști, așezată prea sus pe perete și acoperită de geamuri blindate. Mi-am zis că nu are rost să-i fac și pe alții să simtă dezamăgirea mea, dar apoi mi-am dat seama că merită să te deranjezi, fie și numai pentru a-ți pune întrebarea la care niciodată nu vei putea să răspunzi în mod corespunzător doar uitându-te la o reproducere dintr-o carte: „De ce se agită toată lumea?"

În replică, atunci când am făcut același test cu, poate, cea mai mare pictură din carte, tavanul Capelei Sixtine, nu am avut nici o îndoială că merită efortul. Ca și *Mona Lisa,* se află la o distanță mare de ușa de la intrare și se află foarte sus, deasupra miilor de turiști care se îngrămădesc s-o vadă, dar, spre deosebire de *Mona Lisa,* privirea ei și experiența au fost în intenția artistului. Să vezi pictura pe viu, așezată deasupra *Judecății de Apoi,* este o experiență copleșitoare.

Pe două laturi ale plicului am scris „portrete", „picturi murale", „body art", „decorațiuni pe ceramică", „măști", „manuscrise anluminate" și „anamorfoze" – dar, dat fiind trimiterea specifică făcută de titlu, am hotărât, într-un sfârșit, să mă concentrez pe acuarele, fresce și uleiuri. Media și gravurile au fost excluse pentru că ele sunt reproduse prea ușor, de aici și absența marilor maeștri precum Hokusai și a multor opere faimoase ale lui Andy Warhol – am stabilit drept criteriu că toate operele trebuie să fie realizate exclusiv de mâna artistului. (O paranteză: acolo unde rama este o parte integrantă din pictură – de exemplu, în operele unor artiști precum Howard Hodgkin sau în cazul unui triptic – au fost incluse în carte.) În colțul din stânga sus al plicului, am notat numele unor țări și secole pe care să le cercetez mai îndeaproape, pe măsură ce proiectul urma să progreseze. Când am ajuns pe la nouă sute, m-am oprit, știind că restul va veni ca rezultat al unor idei strălucite, nume uitate și al unor încercări inevitabile de umplere a golurilor.

Pe măsură ce lista creștea, s-au conturat o serie de categorii. Sunt pictori care au creat atâtea lucrări bune, încât nu am putut să selectez în primă instanță doar una singură: Tițian, Vermeer, Rembrandt, Monet, Turner, Picasso și Pollock, de exemplu. Apoi erau pictorii care n-au făcut o anume pictură extraordinară. Desigur, toate picturile incluse trebuiau să fie accesibile publicului (unele dintre cele reproduse aici aparțin unor colecții private, e adevărat, dar sunt împrumutate pentru expoziții).

Când picturile au fost nominalizate, a venit momentul cuvintelor. Cheia textelor trebuia să fie punerea în valoare atât a picturilor, cât și a oamenilor care le-au realizat. Biografiile artiștilor și poveștile din spatele picturilor pot fi interesante, dar ele nu constituie nici esența lucrării, nici singura soluție. Cariera de pictor a lui Vincent van Gogh a durat doar zece ani, dar, în acest răstimp, a terminat aproape 900 de picturi, o medie de aproape o pictură la fiecare patru zile.

Printre artiștii din spatele picturilor incluse se numără ucigași, bețivi, bancheri frustrați, executori judecătorești și o mulțime de oameni normali, incluzându-l pe artistul australian de origine aborigenă Long Ton Tjapanangka, descris ca „un om bun, cu un simț al umorului dezvoltat, entuziast și cu idei proaspete și inovatoare".

Londra, 2006



- Arta egipteană, greacă și romană
- Bizanț
- Romanic
- Arta medievală și gotică
- Fresce și encaustică

1400 înainte de



Grădină cu bazin cu apă | anonim

1420–1375 î.Hr. | pictură murală (detaliu) | 64 x 76 cm | British Museum, Londra, Marea Britanie

Grădină cu bazin cu apă este un detaliu dintr-o pictură murală din mormântul lui Nebamun, un puternic om de stat în Egipt, din timpul Dinastiei XVIII. Mormântul lui este situat pe malul de vest al Tebei. Acest fragment mural înfăţişează un bazin dreptunghiular plin cu peşti tilapia, păsări de baltă şi flori de lotus, cu papirus crescând pe margini. Iazul este înconjurat de palmieri, smochini, mandragora şi alţi arbuşti. Văzuţi de sus, ca prin ochii zeilor, pomii din registrul cel mai de jos al picturii au rădăcinile în direcţia opusă, în încercarea de a crea o senzaţie de adâncime. În colţul din dreapta sus, zeiţa arborilor, Hathor, adună ceea ce dă farmecul grădinii – apa dătătoare de viaţă, în ulcioare, şi fructe, în coşuri – şi oferă protecţia în viaţa de apoi. Se crede ca Nebamun şi soţia lui, Hatshepsut, au fost iniţial înfăţişaţi în partea dreaptă a acestei picturi. Hathor mai era cunoscută şi ca Stăpâna Smochinului de Sud – pomul ei sacru care simboliza viaţa. Zeiţa antică Hathor este adesea înfăţişată ca o femeie tânără şi frumoasă, cu urechi şi ochi de vacă. Grădina ei este un paradis din lumea cealaltă, simbolizând o viaţă nouă, iar peştii tilapia semnifică reînvierea. În culori reci, albastru-indigo şi bogate brunuri gălbui, *Grădină cu bazin cu apă* zugrăveşte, într-o manieră decorativă, plăcerile multiple ale vieţii de apoi care îl aşteaptă pe Nebamun. Privitorul are posibilitatea să arunce o privire fascinantă asupra vieţii şi credinţelor egiptene de acum patru mii de ani. **SWW**



Aurari la lucru | anonim

1411–1375 î.Hr. | pictură murală (detaliu) | Mormântul 181, Valea Nobililor, Sheik Abd el-Qurna, Egipt

Aurari la lucru este un fragment de pictură murală din mormântul lui Ipuki şi Nebamun, meşteşugari şi sculptori care au lucrat la necropola regală din Teba, în timpul domniei lui Amenhotep al II-lea. Dinastia XVIII a Egiptului antic – cunoscută împreună cu Dinastiile XIX şi XX sub numele de Regatul Nou – a fost o perioadă de mare înflorire artistică în Egiptul antic. Ipuki şi Nebamun au fost implicaţi în proiectele de construcţie ale faraonilor din Regatul Nou. În ciuda titlului modest al lui Nebamun de „scrib şi contabil al grânelor", el şi-a pregătit cu măiestrie mormântul pe care îl împarte cu Ipuki, ambii unindu-şi talentele pentru a face un mormânt la fel de bine construit ca şi mormintele nobililor care îl înconjoară. Cel puţin un perete din camerele acestui mormânt a fost păstrat pentru celebrarea activităţii celor decedaţi. *Aurari la lucru* înfăţişează unsprezece meşteşugari executând diferite munci, de la prima cântărire a aurului, până la crearea de obiecte. Aurul era utilizat pentru decorarea templelor faraonului şi era aşezat lângă regi, în mormintele acestora, pentru a le fi de folos în viaţa de apoi. *Aurari la lucru* este o prezentare elegantă a muncii, multe mâini fiind antrenate în diverse activităţi. Furnizează şi importante informaţii istorice despre atelierele egiptene antice, precum şi despre gradul înalt de calificare cerut pentru a fi aurar. Poate fraţi sau cumnaţi, Nebamun şi Ipuki sunt doi artişti dornici să arate imaginea din interior a vocaţiei lor şi a procesului artistic, în general. **SWW**



Barca cu pânze a lui Amenhotep Huy | anonim

cca 1330 î.Hr. | pictură murală (detaliu) | Mormântul lui Huy, Qurnet Murai, Teba, Egipt

Amenhotep Huy a fost viceregele Nubiei, actuala Ethiopie, în timpul lui Tutankhamon (1336–1327 î.Hr.). Deşi domnia acestuia a fost foarte scurtă, ea a marcat revenirea la vechea religie şi la cultul lui Amon, desfiinţate de predecesorul lui Tutankhamon, Akhenaton. Teba şi Valea Regilor au redevenit un loc important pentru înmormântările regale. Din artefactele prezente în mormântul lui Tutankhamon, se ştie că Egiptul a organizat campanii militare în Nubia şi în regiunile azi cunoscute sub numele de Palestina şi în Siria. În mormântul lui Amenhotep Huy, picturile murale au drept subiect anexarea Nubiei. Unele picturi înfăţişează prinţese nubiene supuse plătind tribut faraonului. O altă pictură descrie instalarea lui Huy ca vicerege. Acesta mai este înfăţişat şi închinându-se zeilor Anubis şi Osiris. Pe alt perete, conducătorii nubieni, aproape toţi îmbrăcaţi după moda egipteană, aduc în Egipt pietre preţioase, aur şi alte obiecte scumpe, inclusiv un car. Barca cu pânze a lui Amenhotep Huy este o pictură dintr-un şir înfăţişând procesiuni de bărci care transportă comori din Nubia către Egipt. Deşi puternic stilizat, privitorului i se înfăţişează un tablou plin de viaţă al bărcii navigând în amonte pe Nil, cu vâslele masive trase prin apă de sclavii aflaţi sub punte, cu velele umflate de vânt. Culoarea aurie a picturii trimite la contextul cuceririi Nubiei. Aurul Nubiei era râvnit de egipteni. Amenhotep Huy dorea ca mormântul său să arate ce realizase pe parcursul guvernării regiunii şi cât de loial îl servise pe faraon. **MC**



Seti I în faţa lui Horus | anonim

cca 1280 î.Hr. | pictură murală (detaliu) | Templul lui Seti I, Abydos, Egipt

Seti I (cca 1291–1278 î.Hr.) a fost fiul lui Ramses I, fondatorul Dinastiei XIX şi tatăl lui Ramses al II-lea, unul dintre cei mai mari faraoni. Ramses I a avut origini mai degrabă umile, iar fiul său, Seti I, a ajuns pe tron într-un moment de lupte interne, războaie cu vecinii şi într-o societate care de abia se recupera din dezordinea şi declinul din timpul Dinastiei XVIII. Seti I a fost preocupat de întărirea Dinastiei XIX şi de stabilitatea regatului. El a construit templul de la Abydos pentru a-l slăvi pe zeul Orisis, pe soţia acestuia Isis şi pe fiul lor, zeul cu cap de şoim, Horus. În mitologia egipteană, Osiris, regele Egiptului, a fost ucis din gelozie de fratele său Set, care a tăiat trupul lui Osiris în mai multe părţi şi le-a împrăştiat în tot Egiptul. Înnebunită de durere, Isis a străbătut ţara pentru a descoperi toate părţile corpului. După ce a recuperat toate bucăţile, s-a rugat zeilor să-i redea lui Osiris viaţa doar atât cât îi trebuia ca să producă un moştenitor. Li s-a dat o noapte împreună şi aşa a fost conceput Horus. Pentru a răzbuna moartea tatălui său, acesta şi-a petrecut cea mai mare parte din viaţă în corpul unui şoim, căutându-l pe Set. Unii oameni de ştiinţă cred că Seti, al cărui nume ar fi însemnat „Omul lui Set", a construit templul de la Abydos pentru a-l îmbuna pe Horus. În *Seti I în faţa lui Horus*, Seti primeşte de la Horus însemnele faraonice, incluzând acoperământul de cap, de culoare albastră, pentru a sublinia victoriile sale militare, şi un sceptru regal. În mâna stângă, Horus ţine *ankh*-ul, simbolul antic egiptean al vieţii. Imaginea este pictată pe un relief de calcar gravat şi şlefuit. **LH**



Scenă erotică etruscă | anonim

cca 550 î.Hr. | pictură murală (detaliu) | Tomba dei Tori, necropola Monterozzi, Tarquinia, Italia

Descoperit în 1892, Mormântul Taurilor este una dintre puținele antichități etrusce care se păstrează. Se știu foarte puține lucruri despre etrusci, care nu au lăsat mărturii scrise. Informațiile despre ei ne-au fost transmise, în principal, de greci și de romani, inclusiv de Platon. Romanii și grecii considerau cultura etruscă degenerată – se amintea de un obicei consacrat la etrusci, acela de împărțire a soțiilor, iar nuditatea și actele sexuale în public erau, aparent, ceva foarte obișnuit. Mormântul Taurilor confirmă latura explicit sexuală a culturii etrusce – picturile murale înfățișează atât acte heterosexuale cât și homosexuale, tauri agresivi și simboluri ale fertilității. Intrarea în mormânt se face printr-o deschidere dublă în formă de arc, despărțită la mijloc de o mare coloană. Deasupra fiecărei deschideri este pictată câte o scenă erotică cu tauri. Una dintre ele este cea reprodusă mai sus. Cele două figuri din partea dreaptă sunt considerate a fi un bărbat și o femeie – conform tradiției grecești, bărbatul este pictat în nuanță mai închisă. Taurul agresiv și înfierbântat întruchipează un vechi simbol al fertilității. De-a lungul părții de jos a picturii, obiecte circulare roșii, cu cruci, formează o margine decorativă. Acestea sunt considerate a înfățișa *omphalos*-ul, cuvânt grecesc care înseamnă „buric", reprezentând sursa energiei divine. Utilizarea lor arată că etruscii erau influențați de cultura greacă, dar nu se știe exact ce reprezentau pentru etrusci. De asemenea, nu se știe de ce o necropolă – loc de odihnă a morților – este decorată cu scene erotice. Se pare că, pentru etrusci, actul sexual făcea legătura între viață, moarte și viața de apoi. **MC**



Pictură din Mormântul Scufundătorului | anonim

cca 480 î.Hr. | frescă | Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Italia

Practica pictării mormintelor în Etruria se pare că a apărut în jurul secolului VII î.Hr. Cele mai timpurii exemple de picturi din mormintele etrusce sunt cele descoperite la Veii și la Cerveteri (cunoscut și sub numele de Caere). Practica s-a răspândit apoi către alte orașe, incluzând Paestum, Chiusi și Tarquinia. Pictura din Mormântul Scufundătorului a fost realizată la sfârșitul epocii arhaice (cca 575–480 î.Hr.). Această perioadă este caracterizată de o puternică influență grecească, fapt ce se poate observa în înfățișarea scufundătorului însuși, care amintește de siluetele prezente pe vasele grecești. Etruscii puneau mare preț pe sporturile de competiție și multe dintre mormintele din Tarquinia comemorează bărbați și femei făcând sport. Printre acestea se numără Mormântul Vânătorii și al Pescuitului, înfățișând un bărbat țintind păsările cu o praștie și un băiat pescuind; Mormântul Augurilor, înfățișând luptători în competiție; și Mormântul Jonglerilor, care reprezintă o femeie acrobat, un bărbat jongler și un cântăreț la fluier. Ritualurile de înmormântare etrusce erau pompoase și, pe suprafețe foarte întinse, au fost descoperite mai multe orașe ale morților. Familiile bogate aveau morminte comune, de dimensiuni mari, în timp ce mormintele clasei de mijloc erau ceva mai mici, fie pentru cupluri căsătorite, fie individuale. Până în acest moment, nu au fost descoperite dovezi ale existenței literaturii etrusce, așa că tot ce știm despre această cultură străveche derivă din arta lor, din arheologie și din scrierile contemporanilor din alte culturi. Până pe la anul 100 î.Hr., etruscii și cultura lor au fost asimilați de către romani. **LH**



Femeie surprinsă | anonim

60–50 î.Hr. | frescă | Villa dei Misteri, Zidul de nord, Pompei, Italia

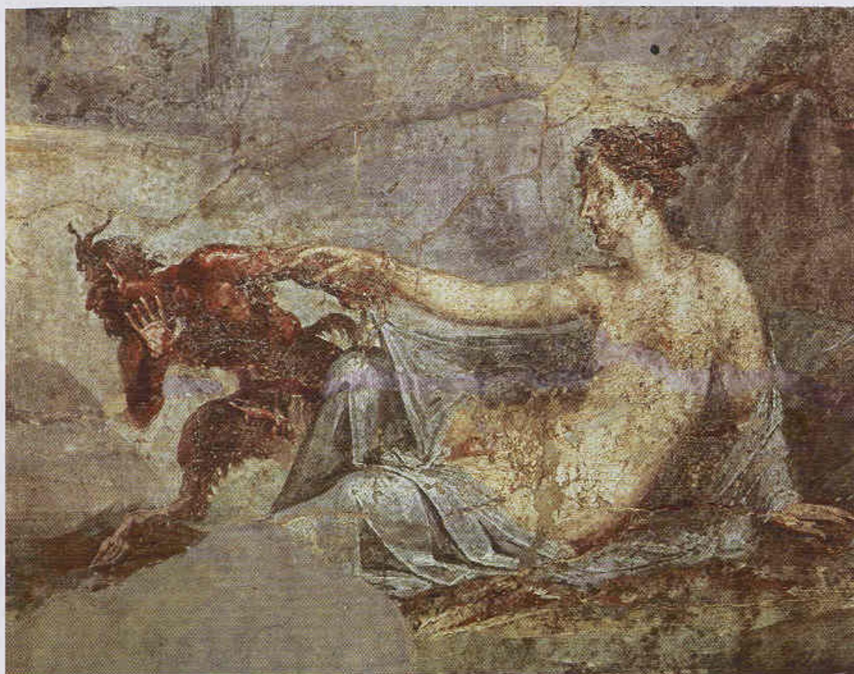
Femeie surprinsă face parte dintr-o pictură murală mai mare, din Villa dei Misteri, care, la fel ca majoritatea operelor din această perioadă, a fost realizată în tehnica frescei. Erupția Vezuviului, în 79 d.Hr., a distrus cea mai mare parte a obiectelor de artă din această regiune, dar câteva dintre acestea au fost protejate de lavă sau de poziția în care erau situate în morminte sau în case. *Femeie surprinsă* este reprezentativă pentru aceste fresce. Situată într-o încăpere mare, într-o vilă în afara Pompeiului, este unul dintre cele douăzeci și nouă de personaje câte numără Villa dei Misteri, o friză care înconjoară neîntrerupt încăperea. Compoziția frizei este tipică pentru cel de-al Doilea Stil (80–20 î.Hr.), marcat de modul său de reprezentare, dând iluzia spațiului care se îndepărtează. Scena din *Femeie surprinsă* înfățișează o inițiată, cu un văl purpuriu, executând un pas de dans. Semnificația scenei a fost foarte dezbătută, dar cei mai mulți sunt de acord că înfățișează inițierea unei femei în ritualuri asociate cu plăcerea, probabil legate de sex sau căsătorie, cunoscute și ca bacanale. Prezența lui Bacchus – zeul vinului, al bețiilor și al fertilității –, o apariție importantă în friză, susține această interpretare. După unele speculații, scena înfățișează unul dintre cultele misterelor având legătură, în mod exclusiv, cu viața și experiențele femeilor. Ce a surprins-o pe femeie nu este, de asemenea, clar, dar se presupune că are legătură cu mirarea pe care i-o stârnește Silenus (o divinitate a pădurii), ghicindu-i viitorul, sau flagelarea unei femei, pictură de pe un zid alăturat, menită să transfigureze și să o purifice pentru căsătoria simbolică cu Bacchus. **PS**



Europa călare pe taur | anonim

cca 20 î.Hr.–45 d.Hr. | frescă | Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Italia

Această frescă din Pompei este datată în perioada celui de-al Treilea Stil sau stilul ornamental al picturilor murale din Roma antică, fiind acum păstrată într-un muzeu din Napoli și nu *in situ*, la Pompei. Pictura, care făcea parte dintr-un ansamblu mai mare, a fost probabil copiată după un original grecesc. Conform mitului, Zeus s-a îndrăgostit de frumoasa Europa, o prințesă feniciană. Zeus s-a deghizat în taur și s-a strecurat în turma tatălui acesteia. În timp ce păzea turma cu prietenele ei, Europa a mângâiat încrezătoare taurul și s-a așezat pe el, iar Zeus a fugit cu ea și a dus-o peste mări, în Creta. Europa a născut trei fii, a devenit prima regină a Cretei și Zeus a imortalizat pentru ea, în ceruri, o figură de taur – pe care o cunoaștem azi sub numele de constelația Taurului. Cât despre feniciană, ea a dat numele continentului Europa. În fresca de la Pompei, artistul o înfățișează pe Europa imediat după ce, fără să bănuiască nimic, a încălecat taurul – centru care focalizează interesul întregii scene. Aluziile erotice se limitează la pieptul dezgolit al Europei, ridicându-și mantia cu mâna dreaptă. Surprinzător, există puțină mișcare în imagine și lipsesc sentimentele de frică sau de violență atât în ceea ce o privește pe Europa, cât și pe cei care se uită. Cele trei prietene ale Europei par calme, o fată chiar mângâie taurul. Poate că reprezintă momentul de calm, înainte ca Zeus să fugă cu prada lui. Pictura și mitul răpirii Europei au inspirat mulți artiști de-a lungul istoriei – Veronese, Gustave Moreau, Tițian, Rembrandt și Matisse – care au pictat propria interpretare a legendei. **SW**



Pan și Hermafroditus | anonim

cca 50 d.Hr. | frescă (detaliu) | Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Italia

Când orașul roman Pompei, despre care se crede că a avut în jur de 10 000 locuitori, a fost distrus în timpul unei erupții catastrofice a vulcanului Vezuviu, în 79 d.Hr., multe dintre picturile de pe zidurile clădirilor au rămas intacte. Îngropat sub metri întregi de cenușă, orașul a fost pierdut pentru 1 600 de ani, până când a fost descoperit, în 1748. Au fost identificate patru stiluri diferite de pictură murală romană. Pictura murală reprodusă aici este realizată în stilul „arhitectural" – spațiul se adâncește în încăpere, prin utilizarea mai multor schimbări de perspectivă. Artiștii romani au fost foarte aproape de a descoperi o perspectivă lineară autentică. Artistul a folosit ipsos uscat și ud, amestecat cu praf de marmură și alabastru pentru a finisa opera. Intenția lui l-a dus aproape de fotorealism, deși picturile murale descoperite la Pompei sunt adesea destul de abstracte. În *Pan și Hermafroditus*, lascivul Pan fuge de avansurile făcute de Hermafroditus, după ce i-a văzut părțile intime bărbătești. Hermafroditus, fiul zeului mesager Hermes și al Afroditei, zeița iubirii, fusese urmărit de o nimfă; respinsă de Hermafroditus, aceasta își contopise trupul cu cel al bărbatului, înzestrându-l astfel cu trăsăturile fizice ale ambelor sexe. Bizara figură a lui Pan este bine înfățișată. Era zeul protector al păstorilor și avea picioare și coarne de țap. Fresca este foarte impresionantă, excelent executată și surprinde singurătatea dureroasă a lui Hermafroditus, precum și caracteristicile bestialității lui Pan-satirul. **OR**



Sacrificiul lui Conon | anonim

cca 50 d.Hr. | pictură murală (detaliu) | Muzeul Național, Damasc, Siria

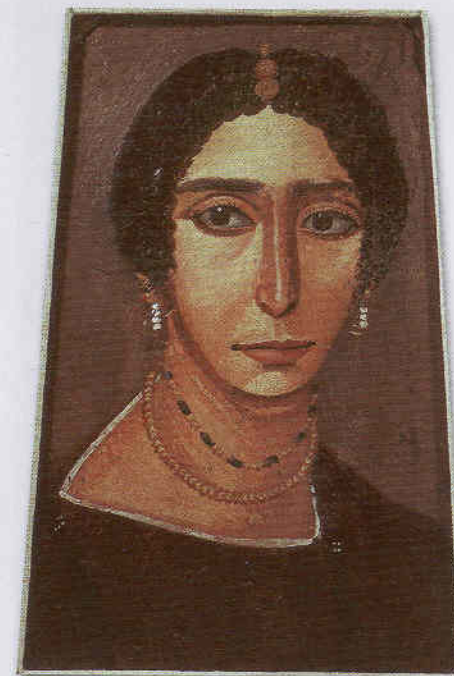
Orașul Dura Europos, aflat în Siria de azi, a fost fondat pe la 300 î.Hr. de grecii macedoneni. Până în primul secol î.Hr., fusese înglobat în imperiul parților, popor nomad, de origine iraniană, care și-a afirmat puterea sub Mitridate cel Mare (171–138 î.Hr.). La o sută de ani d.Hr., Dura Europos devenise un creuzet de rase și credințe religioase. Pe lângă templul zeilor palmirieni, au mai fost descoperite o sinagogă evreiască, o biserică creștină și temple închinate lui Mitra și Zeus. Toate picturile murale din aceste clădiri înfățișează o formă de artă decorativă partă deosebită. Exista o sinteză a formelor lineare, bidimensionale și a unui manierism rigid, specific Orientului Apropiat antic, cu tradițiile artistice ale Greciei antice. „Frontalitatea partă" cerea ca toate personajele umane sau divine să se uite înainte, cu ochii țintă la privitor. În arta Orientului Apropiat, din perioadele anterioare, personajele erau aproape întotdeauna înfățișate din profil. *Sacrificiul lui Conon din templul zeilor palmirieni* este organizat pe trei registre. În registrul de sus, bolțile și pereții creează un spațiu tridimensional. În registrul secund, Conon și alți demnitari oferă sacrificii lui Bal, zeul cerurilor, folosind un coș ornamental și vase rituale. Perspectiva este sugerată de picioarele personajelor ce par așezate pe un paviment care se îndepărtează. În registrul de jos, personaje mai mici – familia lui Conon – se află în afara cadrului de piatră pictat. Arta partă era o formă inovatoare de pictură figurativă, care a durat până când orașul Dura Europos a fost nimicit, în jurul anului 300 d.Hr. **MC**



Tezeu eliberând copii de la minotaur | anonim

50-79 d.Hr. | frescă | Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Italia

Tezeu eliberând copii de la minotaur este un exemplu bine-cunoscut de pictură murală din Pompei, datând din secolul I d.Hr. În mod obișnuit, romanii pictau direct pe pereții încăperilor, pentru a-și înviora locuințele întunecoase și lipsite de ferestre. Figura lui Tezeu eliberând copii de la minotaur, din casa lui Gavius Rufus, evocă legenda eroului atenian Tezeu, în momentul imediat următor uciderii minotaurului. După legendă, din cauza unei obligații mai vechi față de Minos, atenienii erau obligați anual să trimită ca jertfe copii și fecioare, pentru a fi sacrificate monstrului jumătate om, jumătate taur. În această pictură, copiii sunt strânși în jurul lui Tezeu și își exprimă mulțumirile și ușurarea de a fi scăpat, în ultima clipă, să fie mâncați de minotaur. Artistul se asigură că Tezeu este punctul central al lucrării, prin utilizarea mai multor procedee. Trupul său gol este clar evidențiat, într-un spațiu destul de mare care îl desparte de celelalte personaje și intenționat poziționat pe un fundal mai luminos. În plus, intrarea din stânga picturii este echilibrată de grupul de privitori din dreapta, ceea ce accentuează și mai mult poziția centrală a eroului. Lucrarea conține elemente tipice pentru cel de-al Patrulea Stil, un stil complex de pictură murală apărut după cutremurul din anul 62 d.Hr., când arhitectura a devenit mai realistă. Este executată cu pigmenți colorați, care au fost aplicați pe peretele casei lui Gavius Rufus pe când era încă umed. **SW**



Portret de femeie | anonim

secolul III | encaustică pe lemn | 55 x 34 cm | Luvru, Paris, Franța

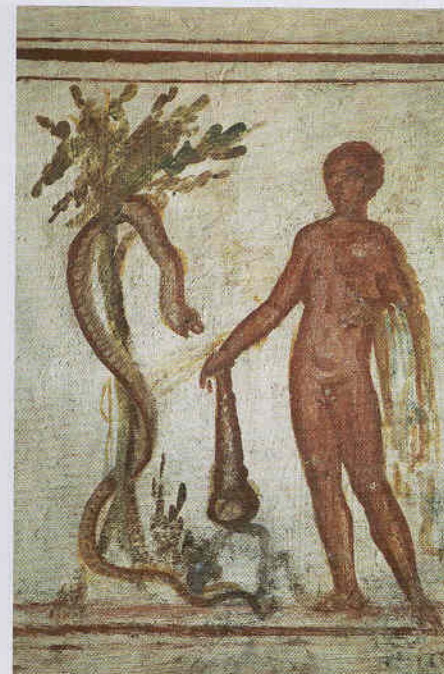
Acest portret de sarcofag provine din regiunea Fayum și a fost realizat în perioada greco-romană. Termenul „Fayum" desemnează o regiune foarte fertilă, la sud-vest de Cairo. Centrul său era un lac artificial, lacul Qaroun, un proiect de inginerie foarte ambițios, datând din timpul Dinastiei XX, construit într-o vale naturală. Locuitorii văii Fayum veneau din Egipt, Grecia, Siria, Libia și din alte zone ale Imperiului Roman. Cultivau grâu și orz; peștele din lac era considerat o delicatesă în Egipt; iar, sub domnia lui Amenemhet al III-lea (Dinastia XX), zona a devenit faimoasă pentru grădinile sale luxuriante și numeroșii pomi fructiferi. Astăzi, zona este cunoscută pentru descoperirile arheologice: papirusuri găsite în secolele XIX și XX și numeroase „Portrete Fayum". Se pare că aceste picturi în mărime naturală erau folosite atât pentru decorarea caselor, cât și în ritualuri funerare. Tehnica encaustică presupune topirea cerii, amestecarea cu pigmenți și posibil cu ulei de in sau cu ou și aplicarea ei pe lemn sau pe pânză. Acest portret pictat pare surprinzător de modern. Ochii limpezi, nasul proeminent al femeii și înfățișarea atentă a detaliilor bijuteriilor sugerează că portretul trebuia să fie ușor de recunoscut. Istoricii de artă atribuie adesea regiunii Fayum creditul de a fi locul de naștere al portretisticii realiste și multele portrete descoperite în această regiune reprezintă un moment al experimentelor artistice inovatoare. **LH**



Bunul Păstor | anonim

secolul III | frescă (detaliu) | Catacombele Priscilla, cubiculum-ul Bunului Păstor, Roma, Italia

Catacombele au fost săpate între 150 d.Hr. și începutul secolului IV, în roca vulcanică moale care acoperea părți ale Romei. Inițial, au fost săpate pentru a fi folosite ca loc de înmormântare pentru cetățenii Romei în perioada clasică târzie, iar mai apoi, au fost folosite de evrei și de creștini. Până în 313 d.Hr., creștinii au fost persecutați la Roma, așa că artiștii creștini foloseau adesea imagini deja de mult consacrate în societate pentru a-și exprima credința. Arta creștină de început folosea imagini neutre, precum Orantul – o siluetă cu mâinile ridicate în rugăciune; porumbelul – simbol al păcii; și bunul păstor care reprezenta grija caritabilă. În creștinism, Orantul îi simboliza pe cei morți aflați în ceruri, porumbelul era Sfântul Duh, păstorul și oile sale îl reprezentau pe Isus și pe adepții săi. Aceste imagini apar în frescele fiecărei camere mortuare sau *cubiculum*, executate într-un stil cunoscut acum ca „paleocreștin". În *cubiculum*-ul Bunului Păstor din Arene, fresca *Bunul Păstor* se aseamănă izbitor cu „purtătorul de berbec" – o portretizare antică a zeului roman Mercur, mesagerul zeilor și ocrotitorul păstorilor. În *Bunul Păstor*, Isus poartă o tunică scurtă, iar poziția sa este una clasică, înconjurat de pomi și de păsări. Ca și Mercur, duce un berbec pe umeri, are o desagă și un toiag. Păstorul este bărbierit, așa cum sunt primele imagini ale lui Isus. Această imagine a lui Isus era dificil de deosebit de reprezentările romane târzii ale lui Mercur, dar primii creștini au recunoscut-o imediat. **MC**



Hercule în grădina Hesperidelor | anonim

secolul IV | frescă | 85 x 85 cm | Catacombele din Via Latina, Roma, Italia

Hercule în grădina Hesperidelor înfățișează una dintre ultimele munci ale lui Hercule – marele erou al mitologiei grecești, cunoscut de greci sub numele de Heracles. Lui Hercule i s-a dat sarcina să fure merele de aur pe care Gaia, zeița Pământului și mama lui Zeus, i le dăduse Herei ca dar de nuntă. Merele erau păzite de un balaur pe nume Ladon, de Atlas, titanul care ținea pământul pe umerii săi, și de fiicele lui Atlas, Hesperidele, nimfe ale nopții care locuiau într-o grădină, la capătul lumii. Călătorind prin nordul Africii și prin Asia, Hercule s-a luptat cu fiul zeului războiului, Ares, cu zeul mării, Poseidon, și cu Prometeu, care, în final, i-a destăinuit unde se află grădina mult râvnită. Hercule a obținut merele omorând balaurul, înfățișat în *Hercule în grădina Hesperidelor* ca un șarpe cu un singur cap. Fresca este una dintre multele aflate în catacombele Romei, pictate în stilul cunoscut sub numele de „paleocreștin". În arta paleocreștină sunt prefigurate deopotrivă povestiri antice și creștine printr-o sinteză a înfățișărilor clasice și într-un stil oarecum simplificat al manierei de a picta. Aici, poziția lui Hercule și trupul său gol, cu o pânză drapată peste braț, aparțin artei antice, dar șarpele prefigurează arta creștină, încolăcit fiind în jurul unui copac, ca șarpele din povestea lui Adam și a Evei. Legenda lui Hercule și a Hesperidelor a fost reinterpretată de mulți pictori, de-a lungul vremii, pentru a spune legenda captivantă a unui erou care învinge orice obstacol. **SWW**



Bodhisattva Padmapani | anonim

secolele V–VI | pictură murală (detaliu) | Peștera Ajanta 1, satul Lenapur, lângă Aurangabad, India

Pictura murală de la Ajanta, *Bodhisattva Padmapani*, aflată în statul Maharashtra, în vestul Indiei, reflectă frumusețea și sofisticarea clasică a artei dinastiei indiene Gupta. Peșterile de la Ajanta au fost săpate în rocă vreme de peste șase secole și au funcționat ca așezăminte monahale și ca lăcașuri de cult. Au fost realizate pentru a răspândi învățăturile budiste prin intermediul pelerinilor, al călugărilor și al negustorilor care treceau prin zonă. Peșterile au fost săpate și decorate între anii 200 î.Hr. și 650 d.Hr. și cele mai multe ornamente au fost inspirate de viața lui Buddha. Pictura murală *Bodhisattva Padmapani* face parte dintre picturile târzii și este considerată ca fiind prin excelență un exemplu al stilului autohton din acea perioadă. Este o tentativă nemaiîntâlnită până atunci de realism, puțin caracteristic picturii indiene la acea vreme. Pentru a sublinia importanța protagonistului, artistul a folosit cu pricepere lumina și umbra. Pigmenți naturali de verde, negru și roșu au fost aplicați pe o suprafață peste care s-a așezat un strat de ipsos. Contururile negre, fine, ale personajului, precum și tratarea delicată a feței au un efect general puternic și emoțional. Calitatea meditativă a lui Padmapani este subliniată de plinul buzelor, de talia și de nasul fin, de genele lungi și întoarse și de ochii în formă de lotus. Deși divinitatea este extrem de idealizată, este evidentă abordarea realistă. Se poate deduce că bijuteriile și coroana sunt de inspirație laică. Această pictură murală este întruchiparea perfectă a stilului Gupta clasic. **SZ**



Scenă de procesiune mayașă | anonim

790 d.Hr. | frescă (detaliu) | Templul frescelor, Bonampak, Mexic

Mayașii sunt, în general, considerați a fi fost cea mai înaintată civilizație precolumbiană. Începuturile culturii Maya datează încă din anii 2000 î.Hr. și perioada clasică a civilizației se situează între anii 300–900 d.Hr. Fresca *Scenă de procesiune mayașă* se află la Bonampak, un oraș-satelit din perioada antică, subordonat orașului Yaxchilan, din Chiapas, Mexicul de astăzi. Lucrarea se află într-o clădire cu trei încăperi denumită Templul frescelor (mai cunoscută, în mod eronat, și ca Templul picturilor murale), care a fost descoperită, în 1946, de Giles Healy, un producător american de film. Frescele au fost executate în tehnica *al secco*, ceea ce înseamnă că au fost pictate pe ipsos uscat. Fresca de mai sus provine din prima încăpere și înfățișează bărbați mascați și muzicieni într-o mare procesiune. Scopul festivităților este prezentarea moștenitorului conducătorului din Bonampak, Chaan Muan. Există certe trăsături baroce ale acestei lucrări, care sunt prezente și în alte lucrări de artă mayașe – picturi murale viu colorate, ceramică policromă și complexe lucrări în piatră, de mare finețe. Este o pictură vibrantă și redată în detaliu – zona goală de sus subliniază acțiunea plină de viață de jos. Se știu foarte puține despre mayași și despre credințele lor, dar picturile de la Bonampark îi consacră ca excelenți maeștri ai tehnicilor artistice, care, în unele cazuri, le rivalizează pe cele ale Renașterii europene. O reproducere în mărime naturală a templului de la Bonampak se găsește la Muzeul Național de Antropologie și Istorie din Ciudad de Mexico. **OR**



Kichijōten
anonim

secolul VIII | pigment pe textil | 53 x 32 cm | Templul Yakushi-ji, Nara, Japonia

Kichijōten este cea mai veche pictură în culori cunoscută a unui singur personaj, în Japonia, și este un exemplu minunat de artă din perioada Nara, care încorporează elemente de artă din timpul dinastiei chineze Tang (618–907). Zeitatea budistă Kichijōten derivă din Lakshmi, zeița hindusă a prosperității, a frumuseții și a norocului. Budismul a fost introdus în Japonia din China și Coreea, în secolul VI. În secolul VII, artele plastice japoneze erau puternic influențate de budism. Dar amestecul budismului cu șintoismul, religia autohtonă a Japoniei, a diferențiat budismul japonez de tradițiile indiene, ducând la crearea unei estetici și a unor stiluri japoneze aparte. Pictură policromă, realizată cu lungi tușe curbe, *Kichijōten* înfățișează o frumusețe asiatică idealizată, cu obraji plini și sprâncene în formă de semilună, îmbrăcată într-un veșmânt în stilul Tang al doamnelor de la curte. Mâna dreaptă ia forma unei *mudra*, un gest simbolizând semnul distinctiv al unei zeități budiste, iar în mâna stângă are un *hōju*, o piatră prețioasă sacră despre care se credea că are puterea de a alunga răul și de a îndeplini dorințele. Pictura este încă venerată, iar templul este deschis publicului o dată pe an. **FN**



Conac în Munții Paradisului
Tung Yuan

secolul X | cerneală și culori pe mătase | 183 x 121 cm | National Palace Museum, Taiwan

Tung Yuan (prin secolul X) a trăit în provincia Jiangsu (Nanjing de astăzi) în timpul dinastiei Tang de Sud, afirmată în vremea celor zece regate din sudul Chinei. În timp ce nordul Chinei era sfâșiat de războaie, sudul s-a bucurat de o perioadă de pace, prosperitate economică și dezvoltare culturală care a încurajat artele. Tung Yuan a fost fondatorul școlii sudice de peisagistică și era considerat drept unul dintre cei mai buni patru artiști care activau în China. El a dezvoltat un stil elegant care a devenit standardul în materie de pictură cu penelul în China, pentru următoarele nouă secole. Peisajele sale în desfășurare erau extrem de inovatoare în ceea ce privește utilizarea unor tehnici precum poantilismul și hașurările. *Conac în Munții Paradisului* este pictat pe mătase și înfățișează un canion imens stratificat, străbătut de un curs de apă de munte șerpuit. Munții maiestuoși conduc la palatul acoperit de ceață. Într-o armonie complexă care evocă perfecțiunea divină, așa cum se găsește ea în natură, paradisul este văzut dintr-o perspectivă înaltă, cerească. Cu o pricepere extraordinară, Tung Yuan redă o atmosferă de pace, înțelepciune și putere. **SWW**



Boson de Rochechouart
anonim

secolul XII | frescă (detaliu) | Les Salles Lavauguyon, Haute Vienne, Franța

Biserica Les Salles Lavauguyon a fost construită la sfârșitul secolului XI în stil romanic. În 1986, tencuiala navei principale a fost îndepărtată, descoperindu-se frescele din secolul XII – unele de nerecunoscut, dar multe în stare bună. Boson de Rochechouart a fost stareț la mănăstirea adiacentă, în secolul XI. El este comemorat deasupra unui arc al navei. Pictat în manieră tipic romanică, are o ramă ce evocă frescele romane antice. Figura este bizantină: capul prea mic în comparație cu corpul, iar robele albe sunt desenate mai degrabă grafic decât realist. Perspectiva este aproape inexistentă, iar brațele, îndoite într-un gest tipic bizantin, sunt prea lungi față de corp. Mâinile sunt redate destul de stângaci, mai ales mâna dreaptă cu care starețul ține o carte, mai degrabă plutind deasupra mâinii. Piciorul și umărul drept depășesc marginea înrămată, ceea ce dă profunzime personajului, făcându-l să se distingă pe fondul roșu, ornamentat. Aceste fresce îmbină arta antică și iconografia bizantină cu tradiția celtică străveche. **MC**



Arhanghelul Gavriil
anonim

secolul XII | tempera pe lemn | 52 x 43 cm | Ruskii Muzei, Sankt Petersburg, Rusia

Arhanghelul Gavriil, lucrare cunoscută și sub numele de *Îngerul cu părul de aur*, este una dintre cele mai celebre icoane pictate din Rusia. Este atribuită școlii de la Novgorod, cca 1130–1190. În secolele X și XI, creștinismul s-a răspândit la nord de Constantinopol, ducând arta bizantină în regiunile slave din Rusia. Renașterea iconografiei în această perioadă a introdus o nouă concepție despre ceea ce reprezintă icoanele. Menite să-l preamărească pe Dumnezeu, icoanele folosesc materialele pământului și rezultatul dă posibilitatea privitorului să se apropie de divinitate. Din această perspectivă, pictura icoanelor este o formă de rugăciune și scopul lor nu era să determine emoții umane, ci să ajute meditația. *Arhanghelul Gavriil* are o compoziție simplă. Podoaba din părul de aur al îngerului ne arată că este un arhanghel. Se presupune că este Arhanghelul Gavriil – mesagerul Domnului –, deși există controverse. Pictat cu ochi mari stilizați, în culori șterse, pe un fundal verde, arhanghelul nu se uită la privitor, ci către misterios și inefabil. Detașat, dar plin de compasiune, el îndeamnă la contemplarea frumuseții și a purității. **MC**



Eldrad plecând spre Santiago de Compostela | anonim

cca secolul XII | frescă (detaliu) | Capela San Eldrado e San Nicola, abația Novalesa, Piemont, Italia

Abația benedictină Novalesa a fost fondată în anul 726 și construită la mare altitudine, deasupra văii Susa. Se afla pe o parte a Via Francigena, una dintre multele căi străbătute de pelerinii care călătoreau de la Roma către cele trei mari centre de pelerinaj creștine – Ierusalim, Canterbury și Santiago de Compostela. Abația are mai multe bisericuțe, incluzând capela San Eldrado e San Nicola. Sfântul Eldrad a fost stareț la Novalesa, în secolul IX. Întreaga capelă este plină de fresce înfățișând scene din viețile sfinților Eldrad, Nicolae și personaje biblice. Frescele datează din jurul anului 1000 și sunt tipice stilului romanic, care predomina în Europa în acel moment. Sunt tributare artei bizantine în ceea ce privește prezentările plate, stilizate, exagerate, lipsite de perspectivă, dar sunt pline de culoare și de viață. Abația probabil că a cheltuit sume considerabile pe culorile intense – verde, roșu și auriu – pentru că vopselele erau un lux costisitor. În *Eldrad plecând spre Santiago de Compostela*, Sfântul Eldrad, îmbrăcat în tunică și ciorapi, se oprește pentru a primi toiagul unui călător și desaga de cerșetor a unui preot. Cuvântul *sacerdos*, înscris lângă celălalt personaj, înseamnă „preot" și transmite privitorului că Sfântul Eldrad e binecuvântat înainte să plece în pelerinaj. Personajele sunt încadrate de o boltă cu piloni clasici romani, având o biserică în vârf – cuvintele *eclasci petri* arată că este vorba de bazilica Sfântul Petru din Roma. Bordurile decorate cu fructe și flori, în stil tipic romanic, adaugă profunzime. Este o scenă minunată dintr-un set de fresce care constituie o realizare artistică extraordinară. **MC**



Maiestas Domini din San Clemente de Tahull | anonim

secolul XII | frescă (detaliu) | Museu d'Art de Catalunya, Barcelona, Spania

Mica bazilică San Clemente de Tahull se află în valea Bohi din Catalonia, Spania, o zonă renumită pentru superbele frescele romanice. Semicupola absidei centrale a bazilicii San Clemente de Tahull a fost împodobită cu acest tradițional *Maiestas Domini*, în care Isus apare în toată slava, înconjurat de patru apostoli. Fresca degradată a fost achiziționată de Museu d'Art de Catalunya din Barcelona, în anul 1923. În această operă extraordinară, impunătoarea figură a lui Isus este așezată, mâna sa dreaptă este ridicată într-un gest de binecuvântare, iar stânga ține deschisă o carte pe care sunt scrise cuvintele: *Ego sum lux m(un)di* („Eu sunt lumina lumii"). Picioarele stau pe o emisferă decorată cu frunze de acant, o aluzie la lumea pământească și la curcubeul din Apocalipsă. Cei patru evangheliști (care nu se văd în reproducere) sunt reprezentați ca îngeri înaripați – Matei poartă evanghelia, iar Ioan ține în brațe un vultur. Marcu și Luca sunt înfățișați pe jumătate și sunt însoțiți de simbolurile proprii: leul și taurul. Un seraf al apocalipsei (cei mai de seamă dintre îngeri) stă de pază la fiecare capăt al picturii, iar toate cele șase aripi sunt acoperite cu o multitudine de ochi. În registrul deteriorat de jos sunt înfățișați Fecioara Maria și apostolii Toma, Bartolomeu, Ioan, Iacov și Filip. Fresca a fost creată de un pictor necunoscut, probabil de origine aragoneză. Particularitățile tulburătoare ale subiectului, plus veșmântul unduitor și compoziția dramatică sugerează că artistul cunoștea frescele franceze contemporane. **NSF**



Madonna Rucellai | Duccio di Buoninsegna

1285 | tempera și aur pe lemn | 450 x 290 cm | Uffizi, Florența, Italia

Duccio di Buoninsegna (cca 1255–1319) a fost unul dintre cei mai importanți pictori care a activat în timpul perioadei de înflorire din secolul XIII. Duccio a pictat în stilul tradițional bizantin, dar a introdus inovații care au marcat tranziția la stilul cunoscut astăzi ca gotic internațional. *Madonna Rucellai*, care face parte din altar, a fost comandată de o frăție mireană dominicană devotată Fecioarei. A fost montată în biserica Santa Maria Novela din Florența. Inițial așezată deasupra altarului, *Madonna Rucellai* a fost, ulterior, mutată în capela Rucellai din Santa Maria Novella, de unde și-a dobândit și numele. Interpretarea dată de Duccio subiectului Fecioarei cu Pruncul punea accentul pe formă, ceea ce nu se observă la Fecioarele anterioare, realizate de alți pictori. Trupul Fecioarei și al copilului Isus sunt realizate în mod realist, Duccio utilizând cu măiestrie procedeul *chiaroscuro* (lumini și umbre) pentru a crea o iluzie tridimensională. Copilul Isus chiar stă în poala Fecioarei și gesticulează către mama Sa – ambele inovații în picturile de acest gen, în acea perioadă. Totuși stilul bizantin este prezent la îngerii care-i înconjoară, care par să plutească în spațiu, și în medalioanele tipic bizantine, înfățișând personaje biblice de pe rama aurită. O altă Fecioară cu Pruncul, pictată la 1300, de Duccio, a fost achiziționată de Muzeul Metropolitan de Artă din New York, pentru suma de 45 de milioane de dolari, în 2004 – o dovadă a importanței acestui pictor al Renașterii timpurii. **MC**



Crucifix | Cimabue

1287–1288 | ulei pe lemn | 448 x 390 cm | Basilica di Santa Croce, Florența, Italia

Inițial numit Bencivieni di Pepo, Cimabue (cca 1240–1302), așa cum este cunoscut, a fost pictor și mozaicar. Cimabue este considerat a fi ultimul mare pictor care a lucrat în maniera bizantină, caracterizată prin imagini relativ statice, înfrumusețate de bogate detalii aurite, aproape exclusiv cu subiecte creștine. Lui i se atribuie descoperirea talentului cu care fusese înzestrat Giotto. Amândoi au fost printre primele personalități ale istoriei picturii care au înfățișat personaje în mărime naturală, cu trăsături individualizate, producând o schimbare majoră către naturalism în pictură. Se știu foarte puține despre viața lui Cimabue; în afară de lucrările de artă care îi aparțin, în mod cert. I s-au comandat două fresce mari pentru bazilica San Francesco din Assisi. Din păcate, lucrările de artă de pe pereții bazilicii San Francesco au fost afectate de-a lungul istoriei de incendii și cutremure. Pictura *Crucifix* a influențat mulți pictori de-a lungul secolelor, de la Michelangelo la Francis Bacon. Din păcate, și ea a fost afectată de trecerea timpului. Când râul Arno s-a revărsat, în 1966, Santa Croce a fost inundată și *Crucifixul* lui Cimabue a fost serios avariat, iar o mare parte din suprafața pictată a fost ștearsă. Trupul mlădios al lui Isus, pictat de Cimabue, devine o contorsiune a morții. În contrast cu crucea în culori șterse – trupul gol se reliefează pe fundalul plat, la fel ca și aureola semicirculară care, cu ajutorul umbrelor, se proiectează într-un singur unghi în spațiul privitorului. **SP**



Judecata de Apoi | Pietro Cavallini

1293 | frescă (detaliu) | 320 x 1400 cm (mărime naturală) | Biserica Santa Cecilia, Roma, Italia

Pietro Cavallini (cca 1270–1330) a fost pictor și mozaicar și a lucrat, în principal, la Roma. Lucrările lui Cavallini marchează o evoluție semnificativă a artei Renașterii timpurii și tranziția de la stilizarea excesivă a artei bizantine către o interpretare mai naturalistă și tridimensională a personajelor. Acest detaliu face parte din *Judecata de Apoi*, o frescă dintr-o serie pictată în biserica Santa Cecilia in Trastevere din Roma, considerată a fi una dintre cele mai importante lucrări ale sale. Fresca, în totalitatea sa, demonstrează puterea pictorului de redare a figurilor tridimensionale, concepute într-o manieră monumentală, aproape sculpturală, păstrând însă în dispunere ceva din trecutul bizantin. Important, Cavallini a lucrat cu sculptorul Arnolfo di Cambio la această frescă, ceea ce, în parte, explică tratarea sculpturală a personajelor și draparea veșmintelor. Acest detaliu înfățișând îngeri dovedește paleta de culori calde pe care artistul le-a utilizat în seria de fresce, mai ales în modalitatea de pictare a aripilor. A executat aripile îngerilor într-o manieră inovatoare, prin straturi de culoare densă, de la închis la deschis, pentru a crea un efect general scânteietor și diafan. Îngerii apar complet tridimensionali, fapt subliniat și de aureolele plate ale îngerilor. *Judecata de Apoi* a avut un efect profund asupra maestrului florentin Giotto. Ciclul *Judecății de Apoi*, pictat de Giotto în capela Arena din Padova, începând de pe la 1305, a fost evident influențat de fresca lui Cavallini. **TP**



Sfântul Francisc primind stigmatele | Giotto

1297–1299 | frescă | 270 x 230 cm | San Francesco, Assisi, Italia

Giotto di Bondone (cca 1270–1337) a lucrat în Toscana, Napoli, nordul Italiei și, probabil, în Franța. Prieten al regilor și papilor și Mare Maestru al Florenței, numele său era celebru. Lucrarea reprodusă este una dintre cele douăzeci și opt de fresce înfățișând legenda Sfântului Francisc, din Biserica Superioară din San Francesco, dintre care douăzeci și cinci au fost pictate de Giotto. La început ucenic al lui Cimabue, Giotto a preluat ulterior pictarea acestor fresce care constituie cele mai timpurii lucrări ale sale. Fiecare frescă înfățișează un eveniment din viața sfântului. *Sfântul Francisc primind stigmatele* îl înfățișează pe sfânt având viziunea unui înger cu șase aripi și o figură crucificată. După această apariție, pe mâinile și picioarele Sfântul Francisc au apărut stigmatele – semne ale crucificării lui Isus. În interpretarea dată de Giotto scenei, pe mâinile și pe picioarele Sfântului Francisc se proiectează raze ale apariției. Peisajul stâncos strălucește în lumina revelației. Fără să cunoască științific perspectiva sau anatomia, Giotto sugerează spațiul și, mai ales în cazul călugărului așezat, greutatea. În frescele ulterioare, el va explora transmiterea emoțiilor umane dincolo de retorica gesturilor, fapt ce i-a inspirat pe alți artiști ai Renașterii. Giotto a renunțat la stilizarea rigidă a artei medievale și a inaugurat o nouă eră în ceea ce privește realismul. În frescele sale se poate observa o mișcare, care în timpul Renașterii s-a transformat într-o tradiție ce a continuat până la cubismul secolului XX. În *Decameronul*, scris la douăzeci și doi de ani după moartea lui Giotto, Boccaccio afirmă că acesta a făcut să renască pictura. **WO**



Legenda celor trei morți și a celor trei vii | anonim

secolul XIV | frescă (detaliu) | San Benedetto Sacro Speco, Subiaco, Italia

Legenda celor trei morți și a celor trei vii se afla în Sacro Speco, Subiaco – o peșteră unde se spune că, în secolul VI, a trăit, timp de trei ani, Sfântul Benedict, întemeietorul monahismului în Occident. Subiaco este, în prezent, un loc de pelerinaj. *Legenda celor trei morți și a celor trei vii* era o istorie populară în perioada 1330–1600. În primele variante ale legendei, trei nobili călăresc printr-o pădure când, deodată, sunt opriți de trei schelete însuflețite care le spun: „Așa cum eram eu, ești și tu, și așa cum sunt eu, vei fi și tu. Bogăția, cinstea și puterea nu-ți vor fi de folos când vei muri". Până în secolul XIV, povestea a avut mai multe variante. Într-una dintre ele, nobilii se întâlnesc cu un pustnic care le arată trei corpuri, în diferite stadii de descompunere. În fresca de la Sacro Speco, este înfățișată o singură femeie nobilă. Pustnicul îi arată cele trei cadavre în coșciuge, în diferite stadii de putrefacție, reprezentând trupul ei mort și transformările acestuia. Atribuită Școlii de la Siena, fresca este simplistă și redată în mod brutal. Mâinile primului schelet se încrucișează stânga peste dreapta, sugerând o înmormântare grăbită. Totuși, povestea este înfățișată cu claritate, conducându-l pe privitor de la schelet la pustnic, la nobilă și înapoi. Există un sens al perspectivei, lemnul sicrielor, biserica și frunzișul realizând o contrapondere la această pildă moralizatoare. În contextul secolului XIV, când Moartea Neagră făcea ravagii în Europa, avem de-a face cu o sumbră pictură convingătoare. **MC**



Înfățișarea Mariei la Templu | Giotto

1304–1306 | frescă | 200 x 185 cm | Capella degli Scrovegni, Padova, Italia

Giotto di Bondone (cca 1270–1337) era deja un pictor cunoscut, în momentul în care a început lucrul la această frescă, în jurul anului 1304. *Înfățișarea Mariei la Templu* face parte dintr-o serie mult mai mare de fresce, din Capella degli Scrovegni, uneori denumită capela Arena, din cauza situării sale pe locul unui fost amfiteatru roman, în Padova. La momentul terminării capelei, Enrico Scrovegni era unul dintre cei mai bogați cetățeni a Padovei. Ca și tatăl său, Enrico își dobândise bogăția din împrumuturi cămătărești. Seria de fresce din capelă povestește viața Fecioarei Maria și a lui Isus. Fiecare zid lateral conține trei rânduri de fresce care au rol de povestire în desfășurare și se citesc de la stânga la dreapta. *Înfățișarea Mariei la Templu* redă momentul prezentării Mariei la Templu. Când avea trei ani, spre surprinderea tuturor, ea a urcat cele cincisprezece scări ale Templului fără a fi ajutată. Maniera de redare a acestei scene de către Giotto arată ce-l diferențiază pe el de predecesorii săi. Prin renunțarea la modul de redare a personajelor, folosit de pictori precum maestrul său, Cimabue, Giotto impregnează figura Mariei, a mamei sale și a marelui preot cu o profunzime psihologică și o veridicitate care, până în acel moment, lipseau din tradiția picturii occidentale. Aceste calități par neînsemnate, dar prezența lor este îndeajuns pentru a transforma personajele în oameni adevărați, cu motivații și emoții vizibile, evidente și tipic umane. **CS**



Întâlnirea de la Porta Aurea | Giotto

1304–1306 | frescă | 200 x 185 cm | Capella degli Scrovegni (capela Arena), Padova, Italia

Multe dintre scenele înfățișate în ciclul de fresce din Capella degli Scrovegni (capela Arena) au ca element principal un moment de tensiune emoțională puternică, o despărțire, ca în cazul *Alungării lui Ioachim din Templu*, și ea de Giotto di Bondone (cca 1270–1337), ori o întâlnire sau o reuniune. *Întâlnirea de la Porta Aurea*, care constituie ultima scenă din registrul de sus al zidului de sud, este un exemplu al ultimului context, iar Giotto reușește, într-o manieră exemplară, să inoculeze momentului un sentiment de sinceritate și de apropiere. Cu puțin înainte de această întâlnire emoționantă dintre Ioachim și soția sa Ana, lui Ioachim îi apăruse în vis un înger care îl anunțase că soția lui va avea o fetiță, Maria. Scena *Visului lui Ioachim* este înfățișată chiar înainte de *Întâlnire*. Lui Ioachim i se spune să meargă să se întâlnească cu soția lui la Porta Aurea în Ierusalim. Cu un sentiment puternic și fermecător de apropiere, Giotto redă momentul în care Ioachim îi destăinuie soției veștile miraculoase care i-au fost dezvăluite. Cele două figuri îmbrățișate formează o piramidă simetrică singulară. Pe lângă marcarea unei impresii a unui sentiment de stabilitate, această construcție îi și separă, într-o oarecare măsură, de grupul de privitori din stânga. Impresionează capacitatea lui Giotto de a înfățișa o scenă foarte emoționantă, prevestind importanța evenimentelor ce vor urma. **CS**



Noli me tangere | Giotto

1304–1306 | frescă | 200 x 185 cm | Capella degli Scrovegni (capela Arena), Padova, Italia

În această interpretare a Învierii lui Isus, Giotto (cca 1270–1337) combină două evenimente separate – Învierea lui Isus și întâlnirea ulterioară cu Maria Magdalena. În stânga picturii, un înger așezat pe mormânt are rolul de martor al Învierii. În dreapta, Isus și Maria Magdalena sunt reprezentați în scena cunoscută drept *noli me tangere*. Expresia, provenind din latină – „nu mă atinge“ –, se referă la prima apariție miraculoasă a lui Isus înaintea Mariei Magdalena, după moartea Sa. După ce descoperise mormântul gol, Maria Magdalena îl confundă pe Isus cu un grădinar și îl roagă să-i spună unde este corpul lui Hristos. Dezvăluindu-se Mariei, acesta îi spune: „Nu mă atinge, pentru că încă nu m-am înălțat la Tatăl“. Apartenența lui Isus la cele două lumi este sugerată prin poziția adoptată. Situat în dreapta, în timp ce se îndepărtează de Maria, el privește înapoi. Giotto a reușit să impregneze scena cu un nivel nemaiîntâlnit de veridicitate. Dar aici naturalețea nu este chiar o formă complet nouă de empirism. Nu este nici o abordare sofisticată a anatomiei personajului, deși, într-o anumită măsură, Giotto se îndepărtează de modul de tratare a formelor umane existent în concepția medievală despre corp. În cazul lui Giotto, veridicitatea presupune profunzimea psihologică a figurilor, care asigură rezonanță emoțională. Realizarea lui Giotto este remarcabilă prin aceea că a putut susține acest înalt grad de emoție pe parcursul întregului ciclu de fresce din capelă. **CS**



Vânzarea lui Isus
Giotto

1304–1306 | frescă | 200 x 185 cm | Cappella degli Scrovegni, Padova, Italia

Cele două registre inferioare din Capella degli Scrovegni narează viaţa şi patimile lui Isus, *Vânzarea lui Isus* de Giotto di Bondone (cca 1270–1337) fiind pictată pe zidul de sud. Ceea ce deosebeşte *Vânzarea lui Isus* este accentul deosebit pe care Giotto îl pune pe confruntarea dintre Isus şi Iuda. Chiar în stânga celor doi protagonişti, Giotto îi aşază pe Petru şi pe soldatul Malchus. Biblia spune că Petru i-a tăiat urechea lui Malchus într-un moment de supărare puţin caracteristic pentru el. Isus, după ce l-a vindecat în mod miraculos pe soldat, le-a spus că aceia care trăiesc prin sabie vor muri de sabie. Această scenă are totuşi un rol minor în comparaţie cu întâlnirea dintre Isus şi trădătorul său. La fel ca şi alte abordări ale altor scene din viaţa lui Isus, aparţinând pictorului, gravitatea emoţională a acestei scene pare să se concentreze pe un moment foarte încărcat din punct de vedere psihologic între cei doi. În timp ce Iuda se uită direct în ochii lui Isus, acesta se uită şi El în ochii lui Iuda, cu o privire care nu înfricoşează şi care nu arată nici nepăsare, nici reacţie negativă, ci smerenie – chiar milă – pentru cel care l-a trădat. **CS**



Nunta din Cana
Duccio di Buoninsegna

1308 | tempera pe lemn de plop | Museo dell'Opera del Duomo, Siena, Italia

Viaţa şi epoca lui Duccio (cca 1255–1319) sunt foarte controversate din cauza lipsei de lucrări cunoscute. Capodopera sa indiscutabilă este *Maestà*, realizată pentru altarul principal al catedralei din Siena. Duccio a pictat, ulterior, pe spatele acestuia, treizeci şi opt de scene biblice. *Nunta din Cana* face parte dintre ele. Pictura pentru altar a fost extrem de elaborată, dar în 1771 a fost despărţită în tablouri separate. Majoritatea lor se află acum la Muzeul Catedralei din Siena, iar restul, în colecţii publice din lume. *Nunta din Cana* este o scenă încântătoare, care înfăţişează prima minune înfăptuită de Isus. El este aşezat în capul mesei, Fecioara Maria fiind lângă El. În acest moment al misiunii Sale mesianice, Isus avea doar cinci apostoli, care sunt înfăţişaţi stând în stânga Sa. Slujitorii, în veşminte de secol XIV, servesc din vase de piatră apa pe care Isus a transformat-o miraculos în vin. Maniera bizantină este prezentă în poziţiile rigide, aureolele rafinate şi lipsa perspectivei, dar Duccio a dat scenei o abordare detaliată narativă proprie, cu o faţă de masă decorată, pardoseală pavimentată, tavan de lemn şi bolte arcuite. **SP**



Minunile Sfântului Nicolae
Ambrogio Lorenzetti

1332 | tempera pe lemn | 96 x 52,5 cm | Uffizi, Florenţa, Italia

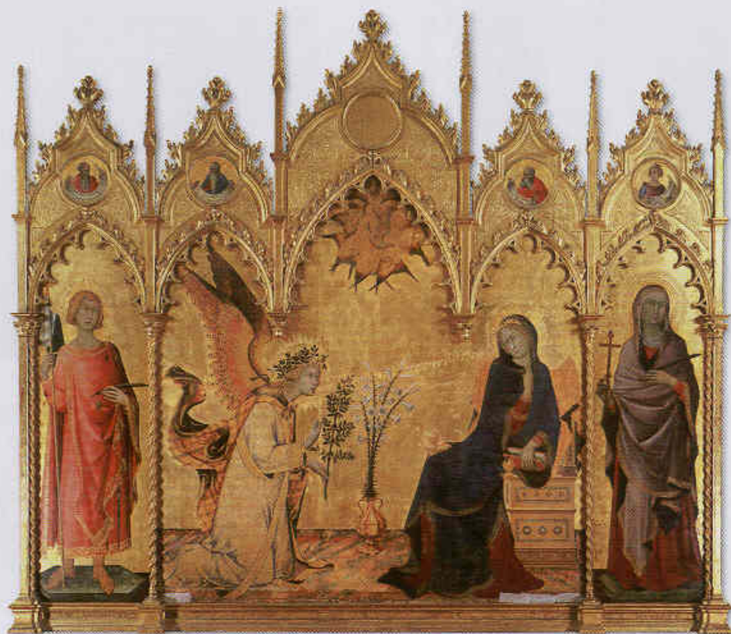
Ambrogio Lorenzetti (1290–1348) şi fratele său mai mare, Pietro (cca 1280–1348), aparţin şcolii de pictură din Siena, din secolul XIV, dominată de stilizările tradiţionale bizantine. În timp ce Pietro a fost mai conservator decât fratele său şi a demonstrat o predilecţie către armonie, rafinament şi emoţie dramatică, Ambrogio a fost mai realist, mai inventiv şi mai influent. Pictura de altar *Minunile Sfântului Nicolae din Bari* a fost realizată pentru biserica San Procolo din Florenţa. Definitivată în timpul celei de-a doua şederi a pictorului în oraş, între 1327 şi 1332, are toate elementele creativităţii lui Ambrogio – influenţa artei bizantine şi plasticitatea reliefului sienez din secolul XIII. Concepută ca parte superioară a voletului unui triptic, acum dezmembrat, care iniţial îi avea în centru pe Fecioara cu Pruncul, pictura îl înfăţişează pe Sfântul Nicolae aducând la viaţă un copil muribund, în timp ce alţi copii sunt luaţi de îngerii negri ai morţii. Porunca sfântului este redată prin liniile care pleacă din gura şi dinspre mâinile lui. Scena are o putere narativă intensă şi dă posibilitate privitorului să vadă cum arătau în epocă interioarele. **AA**



Biciuirea lui Isus
Ferrer Bassa

cca 1333 | frescă | Monasterio de Pedralbes, Barcelona, Spania

Scenele din viaţa lui Isus, pictate de Ferrer Bassa (cca 1290–1348) împodobesc zidurile capelei San Miguel. Puternic influenţat de arta italiană de secol XIV, Bassa şi-a modelat stilul după cel al lui Giotto. *Biciuirea lui Isus* recreează imaginea dureroasă a batjocoririi lui Isus în faţa lui Pilat din Pont. Atât în ce priveşte compoziţia, cât şi utilizarea cu rezervă a culorii, scena seamănă cu picturile lui Giotto. În stânga, aşezat, Pilat vorbeşte cu doi mari preoţi evrei, aparent nebăgând de seamă biciuirea lui Isus. Un discipol – poate Petru – priveşte neputincios din afara galeriei. Fresca redă probabil varianta lui Matei asupra aducerii lui Isus înaintea marelui preot Caiafa. Scena intenţionează să provoace mânia privitorului creştin, care trebuie să-l vadă pe Fiul lui Dumnezeu bătut crunt de slujbaşii evrei, în timp ce atât Pilat – reprezentant al statului –, cât şi Petru nu fac nici o mişcare ca să intervină. Isus, încătuşat şi fără de apărare, se lasă pedepsit fără să riposteze, rugând privitorul să apere Biserica împotriva evreilor care i-au cerut moartea. **WM**



Bunavestire cu doi sfinți
Simone Martini

1333 | tempera pe lemn | 265 x 305 cm | Uffizi, Florența, Italia

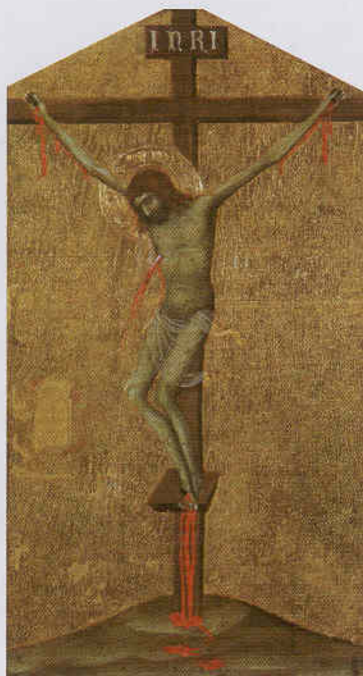
Simone Martini (cca 1284–1344), discipol al lui Duccio di Buoninsegna și unul dintre cei mai originali și mai influenți pictori ai școlii sieneze, a dus mai departe tehnicile dezvoltate de maestrul său pentru evidențierea tridimensionalității, adâncindu-le chiar, prin adăugarea unui contur mai rafinat al liniilor, prin eleganța expresiei și prin seninătatea atitudinii, ca semnătură distinctivă. *Bunavestire cu doi sfinți* a fost creată pentru altarul capelei San Ansano, în catedrala din Siena. A fost realizată de pictor împreună cu Lippo Memmi, cumnatul său, căruia îi sunt atribuite figurile laterale – San Ansano, patronul Sienei, și San Giulitta. În tabloul central, arhanghelul Gavriil și Fecioara accentuează aspectul gotic al tripticului. Detaliile narative se regăsesc în diferitele simboluri – ghiveciul cu flori semnifică puritatea Mariei, ramura de măslin semnifică mesajul de pace al lui Dumnezeu și, între cele două figuri, o rozetă a îngerilor în jurul unui porumbel indică prezența Duhului Sfânt. Inscripția aurită în relief, care iese din gura îngerului, conține cuvintele: *Ave gratia plena dominus tecum* („Salutări ție, cea mai binecuvântată! Domnul este cu tine"). Îndepărtându-se de iconografia religioasă convențională, Maria este evident speriată. *Bunavestire* este poate cel mai bun exemplu de măiestrie pe care l-a dat Școala de la Siena. Realizată migălos, în foiță de aur și aur mat, este o lucrare remarcabilă în ceea ce privește utilizarea conturului pentru crearea unui ritm liniar, a tiparului bidimensional și a armoniilor în culori emailate. **AA**



Efectele bunei guvernări asupra orașului
Ambrogio Lorenzetti

cca 1333–1340 | frescă | 296 x 1 398 cm | Palazzo Pubblico, Siena, Italia

Ambrogio Lorenzetti (cca 1290–1348), pictor sienez, a fost recunoscut pentru tonurile calde și sensibile și pentru inventivitatea compozițiilor sale. *Efectele bunei guvernări asupra orașului*, cu siguranță una dintre cele mai importante lucrări ale sale, este parte dintr-un ciclu de fresce cunoscute drept „Alegoriile bunei și proastei guvernări", care i-au fost comandate pentru împodobirea pereților din Sala Păcii a Palazzo Pubblico din Siena. În această pictură (care se alătură *Efectelor bunei guvernări asupra țării*), Lorenzetti creează un tablou al armonioasei republici sieneze, utilizând o manieră inedită și care nu pare să urmeze nici un model cunoscut. Deși, la prima vedere, imaginea pare să redea într-o manieră idealizată „o zi din viața Sienei", s-a afirmat și că grupurile individuale de personaje reprezintă aspecte diferite din viața fericită a orașului, de exemplu cele șapte arte mecanice descrise de filosoful Hugh de St. Victor. Grupul de dansatori ar putea avea legătură cu arta mecanică a muzicii (dansul pe străzi fiind, de fapt, interzis în Siena medievală). Înțelesurile întregului ciclu de picturi sunt încă dezbătute și este posibil ca opera să se fi vrut a fi interpretată în mai multe feluri. Imagini medievale precum acestea, conținând o multitudine de amănunte și în care punctul de vedere al privitorului se schimbă mereu, au fost create pentru a-l invita pe acesta să se întoarcă să mai privească o dată pictura și să-i admire detaliile, o țintă pe care Lorenzetti o atinge cu brio. **SS**



Hristos pe cruce | Simone Martini

cca 1340 | tempera și aur pe lemn | 24 x 13 cm | Fogg Art Museum, Cambridge, SUA

Epoca de aur a Sienei s-a desfăşurat în primii ani din Trecento (secolul XIV), sub geniul artistic al lui Duccio di Buoninsegna (cca 1260–1319) şi al discipolului său, Simone Martini (cca 1284–1344). Ambii pictori au dezvoltat un stil bogat, căutat, caracterizat de graţia liniilor şi de delicateţea interpretării, diferite faţă de monumentalitatea şi sobrietatea lucrărilor pictorilor florentini, precum Giotto. Această nouă metodă de a picta a dus la apariţia stilului gotic internaţional printre extraordinarii artişti ai Şcolii de la Siena. Crucificarea, concepută ca piesa principală a altarului, înfăţişează demnitatea tăcută şi suferinţa lui Isus. Atârnat pe cruce, corpul fără vlagă, de culoarea cenuşii, apare gol pe auritul fundal bizantin. Agonia patimilor lui Isus este evocată prin fragilitatea învelişului său de muritor – braţele şi picioarele alungite şi emaciate, faţa fragilă şi înclinată, minunat pictată, ţesătura aproape transparentă a acoperământului şi corpul ca de ceară, care accentuează abundenţa rănilor sângerânde de la mâini şi de la picioare. Până la Duccio şi Martini, personajele din arta religioasă bizantină aveau expresii rigide, lipsite de emoţie umană. Iluzia spaţiului era rareori folosită şi se folosea planeitatea pentru a exprima caracterul divin al figurilor. Deşi a păstrat multe convenţii bizantine, Martini a abandonat rigiditatea icoanelor bizantine în favoarea unui nou tip de naturalism şi a unei abordări mai directe a emoţiei umane, modalităţi revoluţionare în arta occidentală. **AA**



Beata Umiltà | Pietro Lorenzetti

cca 1341 | tempera pe lemn (detaliu) | 51 x 21 cm | Uffizi, Florența, Italia

Fraţii Pietro (cca 1280–1348) şi Ambrogio (1290–1348) Lorenzetti – despre amândoi se crede că ar fi murit în timpul Marii Ciume – au fost pictori sienezi din secolul XIV care au jucat un rol esenţial în revoluţionarea picturii italiene din Renaşterea timpurie. Ca şi Ambrogio, Pietro a practicat un stil care s-a îndepărtat de eleganta tradiţie bizantină, către naturalismul marelui pictor florentin Giotto. Tabloul este o icoană de altar, care s-a aflat iniţial în mănăstirea de maici San Giovanni Evangelista, din Faenza, oraş din nordul Italiei. Icoana înfăţişează povestea vieţii şi a minunilor înfăptuite de Santa Umiltà (Sfânta Smerenie), o stareţă italiancă, fondatoare a două mănăstiri aparţinând ordinului vallumbrosan, în secolul XIII. Imaginea de mai sus înfăţişează sosirea sfintei la Florenţa pentru a ridica cea de-a doua mănăstire, registrul de sus redând momentul în care este condusă către lucrare de Sfântul Ioan Botezătorul. Figurile prezintă tipul nou de soliditate pentru care sunt cunoscuţi fraţii Lorenzetti, care are acel aspect realist puternic sculptural. Divizarea scenei a fost realizată cu multă grijă, Pietro realizând un spaţiu iluzoriu convingător, construcţii arhitecturale care sunt bine redate, dovedind o conştientizare a perspectivei tridimensionale. Maestru al cromaticii – întreaga pictură este subtil armonizată şi impregnată cu o seninătate blândă –, Pietro este cunoscut, de altfel, pentru calităţile emoţionale ale lucrărilor sale. Calităţile sculpturale, realiste şi emoţionale dovedesc că Pietro a fost un pictor talentat şi important al timpului său. **AK**



Scenă din viața Mariei Magdalena | Giovanni da Milano

1365 | frescă (detaliu) | Capela Rinuccini, Santa Croce, Florența, Italia

Pictor italian al perioadei gotice, Giovanni da Milano (activ între 1365–1369) a fost angajat de Lapo di Lizio Guidalotti să realizeze o serie de fresce în capela Rinuccini. Artistul lombard a pictat pe fiecare zid lateral un ciclu de cinci scene, inspirate din viața Fecioarei Maria și a Mariei Magdalena. Aceste scene sunt considerate variante ale ciclurilor lui Tadeo Gaddi, din capela Baroncelli, și ale lui Giotto, din capela Magdalenei din Biserica Inferioară San Francesco din Assisi. Fresca înfățișează o poveste mai puțin cunoscută din viața Mariei Magdalena; ea este lăsată în voia valurilor într-o barcă, către Marsilia. Acolo, predicile ei îi convertesc la creștinism pe principele păgân al locului și pe soția acestuia, iar rugăciunile ei aduc cuplului un copil. Dar femeia moare la naștere, în drum spre Ierusalim, pentru a-l vizita pe Sfântul Petru. Principele îi abandonează corpul pe o insulă, cu copilul alături. Doi ani mai târziu, întorcându-se spre casă, trece prin locul în care își părăsise rudele și este surprins să-l găsească pe copil în viață. Când principele se apropie, moartea se ridică și întinde brațele către el. Întreaga familie se întoarce la Marsilia, unde sunt botezați. Deși s-a spus că, după Marea Ciumă din 1348, pictura florentină a fost dominată de o manieră mai stilizată de a picta, robustețea și simplitatea figurilor lui Giovanni și modul de realizare a veșmintelor par să se asemene tipic cu școala florentină a lui Giotto, iar linearitatea sa șerpuită, cu Simone Martini. Fresca se remarcă prin lipsa detaliilor decorative, în special *sgraffito*, iar coloritul este deosebit de subtil. **AA**



Bunavestire | Giusto de'Menabuoi

1376–1378 | frescă (detaliu) | Baptisteriu, Padova, Italia

Giusto de'Menabuoi (cca 1320–1391) este originar din Florența, dar a lucrat mai mult în Padova, în nordul Italiei. Se pare că s-a pregătit cu Bernardo Daddi sau Maso di Banco și l-a imitat pe Giotto. Lucrând în timpul Marii Ciume, din anii 1370, și în timpul papalității descentralizate, Giusto de'Menabuoi, numit pe scurt Giusto, a fost un inovator care a extins posibilitățile picturale și expresive ale artei creștine. *Bunavestire* îl înfățișează pe arhanghelul Gavriil vestindu-i Mariei imaculata concepere a lui Isus. Aceasta este doar o scenă dintr-o serie mai mare de fresce din baptisteriul din Padova. Văzută *in situ*, ea este prima care relatează povestea conceperii și nașterii lui Isus. În registrul de jos sunt înfățișate episoadele vieții lui Hristos. Scena Bunavestirii este redată în mod convențional – arhanghelul Gavriil și Fecioara sunt separați de un stâlp care simbolizează separația lumescului de divin. Maria primește binecuvântarea Duhului Sfânt, reprezentat de porumbel. Crinii ținuți de arhanghelul Gavriil semnifică puritatea. Fundalul geometric stilizat și utilizarea inteligentă a perspectivei se înscriu printre efectele de tip *trompe l'oeil*, care determină ochiul să creadă iluzoriu că scena se desfășoară în adâncime, când de fapt nu este așa. Giusto a jucat un rol esențial în consacrarea Padovei drept centru artistic de primă mână și este creditat cu continuarea și îmbogățirea moștenirii lui Giotto, accentuând în același timp diferența stilistică dintre artiștii din nordul Italiei și școala florentină. Frescele de la Padova constituie o realizare artistică remarcabilă, monumentală. **MC**



Coborârea în iad | Jaime Serra

1381–1382 | tempera pe lemn (detaliu) | Museo Provincial de Bellas Arte, Zaragoza, Spania

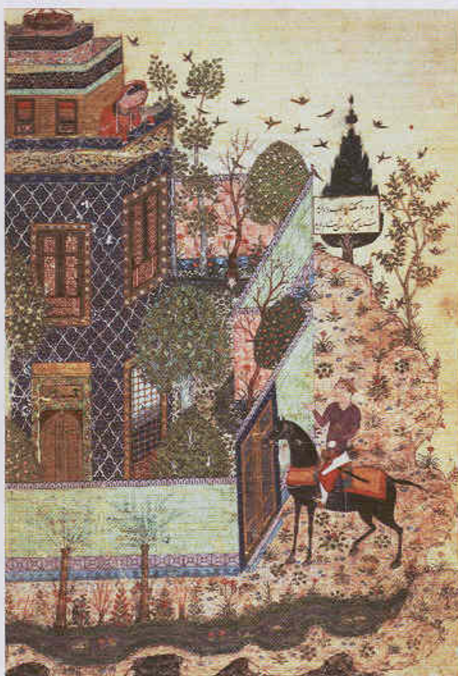
Discipol al emergentului stil sienez, introdus în Spania de Ferrer Bassa, Jaime Serra (activ între 1370–1395), probabil ajutat de fratele și sora lui a pictat o icoană de altar pentru mănăstirea Santo Sepolcro, aflată la est de Barcelona sa natală, la periferia Zaragozei. Expresia „coborâre în iad" face referire la mențiuni din Noul Testament, în special din prima epistolă a lui Petru. Isus apare în prim-plan, în partea stângă a picturii, pe punctul de a intra în iad, prin „porțile" larg deschise. În picturile italiene și bizantine, în iad se pătrunde printr-o peșteră în piatră. În *Coborarea în iad* a lui Serra, intrarea este reprezentată de botul unui monstru acvatic. Adam, cel mai bătrân om aflat în iad, probabil că-i dă mâna lui Isus, disperat că acesta este singura lui speranță să ajungă în rai. Regele David, care apare întotdeauna cu coroana pe cap, lipsește în mod surprinzător – după cele mai multe păreri, el și Isaia țineau porțile deschise pentru Isus. Deasupra lui Hristos, înveșmântat regește, îngerii îl veghează cu drag, înconjurați de nori albi, în antiteză cu demonii negri, care se înghesuie deasupra monstrului. Coborârea în iad este o temă comună și altor religii. Printre altele, Osiris în Egipt, zeitatea hindusă Krisha, aztecul Quexalcoatl, Prometeu și Ulise, toți au coborât în lumea de dincolo. Pictura probabil că a evocat sentimente puternice de frică, la vederea imaginii înspăimântătoare a peștelui întunecat și alunecos. Dar Isus a coborât de bunăvoie în iad pentru a încheia ciclul divin și pentru a-i duce pe cei drepți în rai, așa că această imagine oferă și promisiunea mântuirii. **WM**



Adormirea Maicii Domnului | Teofan Grecul

cca 1392 | tempera pe lemn | 86 x 68 cm | Galeriile Tretiakov, Moscova, Rusia

Originar din Imperiul Bizantin de unde i se trage porecla „Grecul", Teofan (cca 1370–1404) s-a stabilit în Rusia moscovită în jurul anului 1390. Bizanțul și Rusia au adoptat creștinismul ortodox și tradiția sa de pictare a icoanelor. Adormirea, sau Ridicarea la Ceruri a Fecioarei Maria, este o temă des întâlnită în iconografia ortodoxă. Se crede că Maria a fost înmormântată în prezența tuturor apostolilor lui Isus, dar mormântul ei a fost mai apoi găsit gol. Reprezentarea iconografică tradițională a evenimentului, pe care Teofan o respectă, o înfățișează pe Fecioara lipsită de viață înconjurată de apostolii care își exprimă durerea. În spatele lor, doi Părinți ai Bisericii poartă straie bisericești ortodoxe albe, cu cruci pe ele. Scena este dominată de figura impunătoare a lui Isus; El ține în brațe sufletul Fecioarei, care a plecat de la aceasta, sub forma unui copil înfășat. Pentru o icoană, ideea proprie a artistului și stilul său erau greu de împăcat, dar Teofan era recunoscut pentru abordările neobișnuite. După o relatare din epocă: „Atunci când desena sau picta... nimeni nu l-a văzut vreodată uitându-se la alte lucrări". El este prezentat „gândindu-se lăuntric la ce era nobil și înțelept și văzând bunătatea interioară cu ochii sensibilității sufletești". Atribuirea acestei icoane lui Teofan a fost pusă uneori sub semnul întrebării, dar forța, culorile dramatice, coerența compoziției și o anume libertate a tușelor îi sunt proprii. Icoana aceasta este un obiect cu o forță spirituală intensă. **RG**



Humay la poarta castelului lui Humayun | Junayd Baghdadi

1396 | acuarelă pe hârtie | British Library, Londra, Marea Britanie

Humay la poarta castelului lui Humayun este una dintre cele câteva miniaturi care ilustrează poemul *Humay și Humayun*, o poveste de dragoste din manuscrisul ilustrat din secolul XIV *Trei poeme*, de Khwaju Kirmani (m. 1352). Ilustrația a fost terminată în 1396 de Junayd Baghdadi, al cărui nume sugerează că venea din Bagdad, dar altceva nu se știe despre el. Stilul acestuia este reprezentativ pentru sinteza dintre arta chineză – care s-a impus odată cu invazia mongolă a Persiei, în secolul XIII – și arta mesopotamiană tradițională. Până spre sfârșitul secolului XIV, aceste două stiluri au fost complet integrate și și-au atins deplina strălucire în stilul de pictură „romantic", cunoscut sub numele de Școala Shiraz. În *Humay la poarta castelului lui Humayun*, Humay, pretendentul, o curtează pe Humayun, care îl privește din turnul ei frumos împodobit. Era caracteristic pentru miniaturile vremii ca scena să fie văzută dintr-un punct înalt, câteodată denumit „ochiul lui Dumnezeu". Baghdadi nu ține cont de perspectivă sau de realism și se concentrează pe compoziție. Face aceasta prin înglobarea tuturor elementelor povestirii într-o formă circulară. Protagoniștii apar mici și rigizi, jucându-și episodul lor romantic. Influența artei chineze poate fi observată în felul în care Humayun își înclină capul sau în stilizarea pălăriei și a calului lui Humay. Atmosfera de basm este accentuată de peisajul viu colorat, cu grădini luxuriante, pomi roditori, plante înflorite și păsări zburând pe cer, în registrul de sus. Ne aflăm în fața unei scene încântătoare de dragoste, realizată cu eleganță. **MC**



Dipticul Wilton | anonim

cca 1399 | tempera pe lemn | 57 x 29 cm (fiecare aripă) | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Richard al II-lea prezentat Fecioarei și Pruncului de către sfântul său protector, Ioan Botezătorul, și de Sfinții Eduard și Edmund este cunoscut ca *Dipticul Wilton*, de la numele reședinței contelui de Pembroke, Wilton House, unde a fost păstrată pictura. Compus din două aripi legate, dipticul era o icoană de altar portabilă, pe care, în călătorii, proprietarul o deschidea servindu-se de ea la rugăciuni. Acest diptic a fost realizat pentru ghinionistul rege englez Richard al II-lea (a domnit între 1377–1399). Pe aripa din stânga, autorul necunoscut îl înfățișează pe efeminatul rege îngenunchind. Personajele din spatele său sunt recognoscibile după simbolurile pe care le poartă. Ioan Botezătorul, sfântul protector al lui Richard, ține în brațe un miel, în timp ce Edmund Martirul ține una dintre săgețile daneze care l-au ucis, iar Eduard Duhovnicul are un inel. Sfinții îl prezintă pe rege Fecioarei Maria, copilului Isus și îngerilor. Scena este presărată cu simbolul personal al regelui – steagul alb –, purtat de îngeri și de regele însuși. Un înger duce ceea ce pare a fi steagul Sfântului Gheorghe, iar în globul de argint din vârful axului se află o mică imagine a Britaniei. Dipticul subliniază caracterul sfânt al monarhului, conferit lui de Dumnezeu, dar avertizează și asupra vanității regilor. Este unul dintre cele mai bune exemple ale elegantului stil gotic internațional, dominant în Europa acelor vremuri, și un superb vestigiu al unei perioade unice în arta europeană. Este și una dintre puținele piese care au supraviețuit din timpul moștenirii catolice pierdute a Angliei. **RG**



- Pictura italiană și flamandă în Renașterea timpurie
- Perspectiva lineară în pictură
- Umanism
- Descoperirea Lumii Noi
- Naturalism

1400 anii



Sfânta Treime din Vechiul Testament | Andrei Rubliov

cca 1410 | tempera pe lemn | 142 x 114 cm | Galeriile Tretiakov, Moscova, Rusia

Andrei Rubliov (cca 1360–1430) s-a născut într-o perioadă de renaştere a Bisericii Ortodoxe şi este considerat unul dintre cei mai importanţi iconografi ruşi. A fost discipol al lui Prohor, de la Gorodeţ, şi a colaborat cu Teofan Grecul la zugrăvirea Catedralei Bunavestire din Moscova. Stilul său inconfundabil se îndepărtează de severitatea formei, a culorii şi a expresiei prezente în icoanele tradiţionale ruso-bizantine, fiind impregnat de o delicateţe a spiritului pe care şi-a format-o în viaţa ascetică de călugăr la Lavra Sfânta Treime – Sf. Serghei. *Sfânta Treime din Vechiul Testament* a fost imediat considerată o lucrare importantă, iar modelul ei, de îndată copiat şi răspândit. Sinodul de la Moscova chiar a înscris *Sfânta Treime din Vechiul Testament* drept canon oficial, reprezentarea ideală a Sfintei Treimi. *Sfânta Treime din Vechiul Testament* este cunoscută şi sub numele de *Ospitalitatea lui Avraam*, datorită referirilor acesteia la Geneză 18, unde trei îngeri îi apar lui Avraam la Mamre. Rubliov a ales să nu picteze elementele narative ale acestei povestiri pentru a transmite idei complexe despre Treime – asupra căreia există mari controverse între teologi – prin intermediul unei singure imagini simbolice. Icoana poate fi interpretată şi ca Treimea din Noul Testament, alcătuită din Tatăl, Isus Hristos şi Sfântul Duh. În acest caz, potirul reprezintă euharistia. Toate personajele poartă toiege, simbolizând divinitatea lor. În această imagine paşnică, calmă şi contemplativă, Rubliov şi-a pus în mod inovator măiestria în slujba credinţei sale fervente. **SWW**



Tripticul Coborârii în mormânt | Robert Campin

cca 1410 | pictură, lemn, foiţă de aur | 63 x 53 cm (centru), 63 x 25 cm (aripi) | Courtauld Institute, MB

Tripticul Coborârii în mormânt este considerat cea mai timpurie lucrare care a supravieţuit aparţinând lui Robert Campin (cca 1375–1444), cunoscut ca Maestrul din Flémalle. Împreună cu Jan van Eyck (cca 1385–1441), Campin este considerat unul dintre primii mari maeştri ai şcolii olandeze, promovând o direcţie radical diferită faţă de stilul gotic internaţional. Partea centrală a acestei lucrări înfăţişează coborârea în mormânt a lui Isus şi momentul în care mama Sa, Iosif din Arimateea, Nicodim şi cealaltă Marie înfăşoară trupul lui Isus în giulgiu. Celelalte personaje din scenă amintesc privitorului etapele patimilor lui Isus. Maria se sprijină de Sf. Ioan, sugerând Plângerea; Maria Magdalena şterge cu ulei picioarele lui Isus, simbolizând Miruirea; Sf. Veronica ţine în mâini o bucată de pânză care face aluzie la Golgota, iar îngerii purtând diferite elemente care sugerează Patimile, reprezintă crucificarea. Pe aripa din stânga se află protectorul sub al cărui patronaj s-a realizat pictura, îngenunchind în faţa dealului Golgotei. Peisajul este destul de sumar, iar crucea centrală dintre cei doi hoţi are o scară agăţată, pentru a reaminti coborârea de pe cruce a lui Isus. Aripa dreaptă înfăţişează învierea din morţi a lui Isus şi ieşirea din mormânt. Toate cele trei părţi sunt decorate cu viţă-de-vie şi struguri de aur, simbolizându-l pe Isus, adevăratul lăstar. Deşi păstrează un fundal decorativ aurit tipic medieval, *Tripticul Coborârii în mormânt* este un exemplu al tranziţiei îndeplinite de către percepţia realistă din arta olandeză. Influenţa lui Claus Sluter (cca 1350–1405) este evidentă în aspectul sculptural al figurilor. **SH**



Christine de Pizan
anonim

1410–1411 | tuș pe pergament | 14,6 x 17,9 cm
British Library, Londra, Marea Britanie

Christine de Pizan (1364–1430) a fost prima femeie scriitoare din Europa. Născută la Veneția și crescută în Franța, a rămas văduvă la douăzeci și cinci de ani și a început să scrie pentru a se putea întreține. Autor prolific, ea a scris poezie, proză, comentariu politic și critică literară. Este cunoscută pentru lucrarea istorică *Cartea Orașului Doamnelor* și pentru replica dată misoginismului din cartea lui Jean de Muen, *Povestea de dragoste a trandafirului*, care a dat startul unei lungi dezbateri asupra statutului femeii în societate – *querelle des femmes*. În această pictură, Pizan își prezintă cartea reginei Franței, Isabela de Bavaria, înconjurată de doamnele de onoare. Artista, printre cei mai importanți ai atelierului Cité des Dames, dă privitorului posibilitatea să observe ceea ce pare a fi dormitorul personal, foarte vesel colorat, al reginei. Isabela (cca 1370–1435) a fost soția lui Carol al VI-lea și a jucat un rol important în viața politică, în urma crizelor de demență ale soțului ei. A fost o regină nepopulară, în vremuri foarte agitate, dar și o protectoare a artelor, susținând-o pe Christine. Secole mai târziu, opera Christinei de Pizan va continua să inspire reflecții feministe. **KM**



Polipticul Quaratesi
Gentile da Fabriano

1422–1425 | tempera pe lemn | 32 x 62 cm |
Pinacoteca Vaticanului, Vatican, Italia

Gentile da Fabriano (1370–1427) a fost angajat să picteze polipticul altarului bisericii din San Niccolo Oltrarno din Florența. Polipticul înfățișează diferite scene din viața Sfântului Nicolae din Bari, ocrotitorul marinarilor și al călătorilor: nașterea sa; darul său de zestre pentru trei fete sărmane; salvarea a trei tineri; salvarea unei bărci pe mare. Această pictură îl înfățișează în veșminte de arhiereu într-o aureolă luminoasă, deasupra unei bărci aflate în pericol. Intervenția sa miraculoasă – îndepărtarea norilor amenințători și alungarea sirenelor care puneau în pericol siguranța bărcii – este răspunsul la rugăciunea călătorului cu mâinile împreunate, în timp ce restul echipajului aruncă peste bord încărcătura. Desfășurarea scenei pare a avea loc în suspensie sau ca într-o bulă de aer, fără legături cu, de exemplu, linia țărmului, sau repere pe uscat, antrenând perspectiva. Da Fabriano a fost unul dintre fondatorii stilului decorativ din secolul XV, promovat la curțile princiare, cunoscut ca gotic internațional. Polipticul Quaratesi este una dintre cele câteva lucrări realizate în acest stil care se mai păstrează. **AA**



Sf. Anton chinuit de diavoli
Sassetta

1423–1426 | ulei pe lemn | 24 x 39 cm |
Pinacoteca Nazionale, Siena, Italia

Stefano di Giovanni di Consolo (cca 1400–1450), numit Sassetta, este cel mai inovator pictor sierez din Quattrocento. Alături de Florența, Siena a fost un centru cultural de primă mână în Toscana. Pictura sieneză este caracterizată de maniera decorativă a lucrărilor cu subiect mistic, punând accentul pe miraculos și divin. Produs al acestei tradiții înfloritoare, Sassetta a introdus experiențele școlii florentine, predominant naturaliste. *Altarul euharistiei* este cea mai timpurie lucrare a sa cunoscută – un triptic înfățișând scene din viețile Sf. Anton și Sf. Toma din Aquino, partea centrală pierzându-se la dezmembrarea icoanei, în 1777. *Sf. Anton chinuit de diavoli* este unul dintre panourile care au supraviețuit. Pustnicul Sf. Anton este bătut cu ciomege de trei diavoli, pentru a-i înfrânge credința. Această scenă îngrozitoare are rezonanța emoțională tipică lucrărilor Renașterii târzii, bătrânul zăcând lipsit de apărare lângă toiagul său. Armonizarea artei sieneze cu inovația florentină, la Sassetta, a fost esențială în tranziția picturii sieneze de la goticul internațional la viziunea renascentistă. **SLF**



Ispitirea lui Adam și a Evei
Masolino da Panicale

cca 1426 | frescă | 208 x 86,5 cm | Capela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florența, Italia

Masolino da Panicale (Tommaso di Cristofano, cca 1383–1440) a fost, probabil, ucenic la Lorenzo Ghiberti. A început să colaboreze cu Masaccio în 1424 și, în 1425, lucrau amândoi la capela Brancacci. *Ispitirea,* realizată de Masolino, se află vizavi de *Izgonirea* pictată de Masaccio, dar diferă foarte mult în ceea ce privește stilul, tonalitatea și compoziția, deși lucrarea lui Masolino este așa cum trebuie. Greșit și în defavoarea sa, această lucrare a lui Masolino este des comparată cu fresca lui Masaccio. Înfățișează un moment-cheie în textele creștine, când Eva îl convinge pe Adam să mănânce din Pomul cunoașterii, la îndemnul șarpelui. Femeia și șarpele fac o singură entitate, coada șarpelui și brațul femeii se confundă, încolăcindu-se împreună în jurul pomului. Adam și Eva plutesc într-un spațiu vag definit, sub frunzișul pomului, iar fundalul întunecat împinge înainte figurile fără vlagă, iluminate. Spațiul dintre ei este ocupat de un braț care se încolăcește și de unul care se întinde. Masolino este preocupat să redea mai degrabă intenția decât reacțiile instinctive, așa cum face Masaccio. În ciuda frumuseții gotice, este clar că Masolino cunoștea formele anatomice. **WO**



Plata tributului | Masaccio

cca 1426 | frescă | 255 x 598 cm | Capela Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florența, Italia

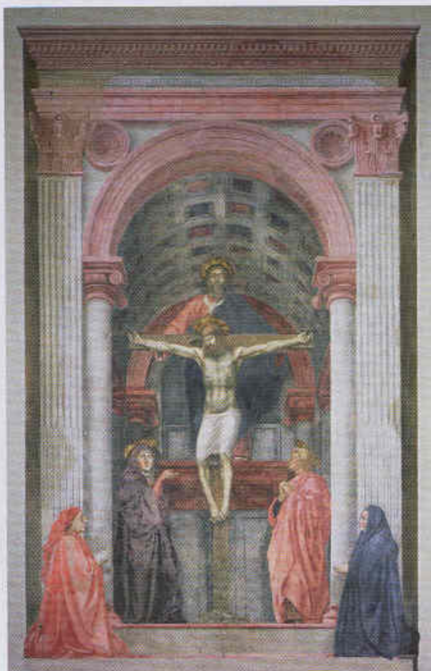
Comandată de Felice Brancacci, un bogat negustor de mătase, *Plata tributului* face parte dintr-un ciclu de fresce înfățișând păcatul originar al lui Adam și al Evei și viața apostolului Petru. În această scenă, Tommaso di Giovanni Masaccio (1401–1428) alătură trei episoade disparate din povestea perceptorului care l-a întrebat pe Isus dacă a plătit taxa de intrare în Templu, așa cum este ea relatată în Evanghelia după Matei. Subiectul începe în centrul picturii, unde perceptorul, văzut din spate, îl interpelează pe Isus. De acolo, scena se continuă mult spre stânga (de unde amândoi, Isus și Petru, arată cu mâna). Îl vedem apoi pe Petru luând un ban din gura unui pește de pe marginea apei. În sfârșit, în extrema dreaptă, Petru îi dă perceptorului ceea ce ceruse. Faptul că privitorul poate să contemple trei momente diferite comprimate într-o singură pictură, așa cum ne înfățișează artistul, se datorează, în mare parte, modului îndrăzneț, natural și convingător de tratare a personajelor abordat de Masaccio. Înfățișarea sculpturală transmite o senzație de volum aproape palpabilă. Mai mult, dinamismul intrinsec al scenei și atmosfera încărcată, din punct de vedere psihologic, din centru sunt transmise prin privirile lui Isus și ale apostolilor. Este o pictură fascinantă, pe de o parte datorită emoțiilor profund umane, pe care artistul reușește să le imprime personajelor, și pe de altă parte pentru că reușește să aducă o infuzie tehnică novatoare în clasicismul latent. **CS**



Fecioara și Pruncul | Masaccio

1426 | tempera pe lemn | 137 x 73,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Dintre toți artiștii din Quattrocento-ul italian, Tommaso di Giovanni Masaccio (1401–1428) este, probabil, cel spre care ne îndreptăm în mod deosebit atenția atunci când vrem să apreciem cel mai bine noutățile acelui moment, în pictură. Deși subiectele sale se înscriau în general în iconografia cunoscută, Masaccio le-a interpretat într-o manieră foarte inovatoare și sofisticată din punct de vedere tehnic. *Fecioara și Pruncul* a fost inițial panoul central al unei icoane de altar, comandată de notarul Ser Giuliano degli Scarsi pentru capela familiei sale, Santa Maria del Carmine, din Pisa. Deși pictura a fost serios avariată, măiestria tehnică a pictorului a rămas vizibilă. Cea mai elocventă dovadă a modului în care artistul imprimă scenei un grad de naturalețe neatins până atunci este folosirea luminii. O sursă de lumină, de undeva din stânga, conferă tabloului o senzație palpabilă de volum, atât prin suprafețele luminate direct, cât și prin zonele învecinate, presărate de-a lungul tabloului cu umbre. Pictura demonstrează și buna stăpânire a proporțiilor. Stând în poala mamei Sale, sorbind sucul boabelor de struguri pe care amândoi le țin în mână (o aluzie la euharistie), Pruncul este înfățișat cu o aureolă de formă elipsoidală. Ca scenă religioasă, *Fecioara și Pruncul* alătură convențiilor, încă predominante, un grad nemaiîntâlnit de verosimil, reușind să modifice limitele în executarea unor asemenea picturi. **CS**



Sfânta Treime | Masaccio

1428 | frescă | 667 x 317 cm | Santa Maria Novella, Florența, Italia

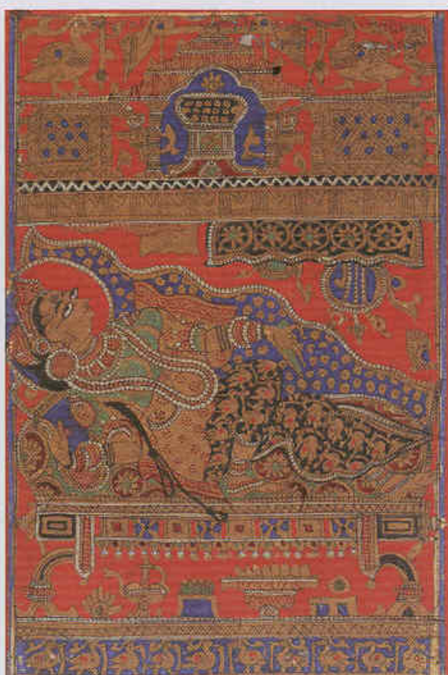
Dacă Tommaso di Giovanni Masaccio (1401–1428) nu ar fi murit la vârsta de douăzeci și șapte de ani, ar fi putut realiza o operă comparabilă cu cea a toscanului Piero della Francesca. Dar așa, lucrările rămase de la el ne permit să vedem doar frânturi din cât de profund ar fi putut contribui la dezvoltarea unui stil de pictură pe care îl descoperisem pentru prima dată la Giotto. *Sfânta Treime* a lui Masaccio captează interesul și datorită modului în care armonizează elementele religioase și pe cele laice. Deși, la o primă citire, pare o ipostază a Sfintei Treimi, Dumnezeu Tatăl, Isus Fiul și Sfântul Duh (reprezentat de porumbelul alb), fresca se constituie și într-o portretizare a celui care a comandat-o. Domenico Lenzi și soția acestuia, înfățișați ca privitori pioși pe marginile exterioare frescei, au comandat-o ca pictură murală pentru capela funerară a familiei, de la Santa Maria Novella. Dar important în această lucrare este modul de utilizare a perspectivei lineare, ca modalitate de organizare a compoziției picturii. Corpul lui Isus este plasat în arhitectura înconjurătoare în așa fel încât poate fi citit ca o figură geometrică într-o schemă complexă de perspectivă. Deși utilizarea perspectivei în Sfânta Treime este fără precedent în ceea ce privește nivelul de organizare tehnică, Masaccio contrabalansează această rigoare a științei cu semnificația profund religioasă a frescei. Ostentativ, deși schema tabloului este organizată în jurul perspectivei matematice a punctului de vedere unic, figura lui Isus, ocupând centrul compoziției, este cea care rămâne predominantă. **CS**



Cupola Zodiacului | Pesello

cca 1430 | frescă | Sagrestia Vecchia, bazilica San Lorenzo, Florența, Italia

În 1385, Giuliano d'Arrigo (cca 1367–1446), numit și Pesello, s-a alăturat breslei pictorilor din Florența, lucru necesar în Italia acelor vremuri pentru ca un pictor să poată lucra, existând și o tradiție a colaborării între artiști, în special în ceea ce privește marile proiecte de pictură, mai ales cele de interes public. Două dintre lucrările lui Pesello, proiectele frescelor de pe monumentele funerare ale lui Piero Farnese și sir John Hawkwood, au fost realizate împreună cu Agnolo Gaddi. Ambele lucrări au fost distruse în anii 1390 și cea a lui Hawkwood a fost ulterior înlocuită de impresionantul portret ecvestru realizat de Paollo Uccello. Pesello era renumit ca arhitect și a fost consultat la realizarea cupolei catedralei din Florența. El a construit un model al cupolei în 1419 (care s-a pierdut) și, în 1420, a fost ales ca arhitect, arhitect principal al catedralei fiind Brunelleschi. Pesello era priceput la portrete de animale, după cum se poate observa în Cupola Zodiacului, aflată în Sagrestia Vecchia din San Lorenzo. Cupola este minunat realizată, având un colorit exotic, albastru-închis și detalii aurite, creând astfel un somptuos tablou celest. Pictura ilustrează constelațiile existente pe cer, în jurul datei de 4 iulie 1442. Este posibil ca autorul să fi lucrat cu un astronom, probabil Paolo dal Pozzo Toscanelli, unul dintre marii astronomi din acele vremuri. Cupola Zodiacului este o superbă dovadă a talentului tehnic și a măiestriei pictorului și reflectă interesul crescând pentru astronomie în Florența acelor vremuri. **TP**



Regina Trishala pe patul său | anonim

cca 1432 | acuarelă pe hârtie | 13 x 33 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

Stilul jainist din vestul Indiei s-a dezvoltat, inițial, în marile centre negustorești, precum Gujarat, Rajastan și Malwa, după secolul X. Este acum considerat ca fiind un stil cu mare impact asupra picturii indiene din anii care au urmat. Artele jainiste erau sprijinite, în special, de negustorii jainiști. Pictorii urmau convenții rigide și nu încercau să creeze efecte realiste. Paleta coloristică era alcătuită din pigmenți naturali calzi precum roșu, galben, auriu, albastru ultramarin și verde. Așternerea plată a culorilor și conturul negru rigid descriu figurile în poziții statice. În conformitate cu textele sfinte jainiste, Kshatriyani Trishala i-a dat naștere lui Mahavira, cel de-al douăzeci și patrulea Jina. Acest eveniment este relatat în faimoasa *Kalpasutra*, care narează viața lui Mahavira. Această pictură se află pe o pagină a manuscrisului *Kalpasutra* și reflectă principalele caracteristici ale școlii indiene occidentale, precum culorile așternute fără relief, contururile rigide, pozițiile statice și proporțiile exagerate ale corpului și ale feței. Tiparul stilistic este alcătuit din umeri lați, talii înguste și prezentarea feței din trei sferturi. Ochii proeminenți sunt o trăsătură distinctivă a stilului jainist. Deși compoziția este compartimentată, se poate observa un anumit simț al echilibrului. Registrul din mijloc o înfățișează pe regina Trishala pe patul ei, într-o postură elegantă. Secțiunea de sus prezintă arhitectura templelor și fauna redată în stilul jainist. Acest stil a devenit un model pentru pictura indiană ulterioară, precum Chaurapanchasika. **SZ**



Altarul din Ghent (al Mielului mistic) | Jan van Eyck

1432 | ulei pe lemn | 350 x 461 cm (deschisă) | Catedrala St. Bavo, Ghent, Belgia

Această capodoperă a artei din Țările de Jos a fost admirată de vizitatorii catedralei Sf. Bavo din Ghent încă din momentul instalării, la 6 mai 1432. O inscripție pe lucrare precizează această dată și faptul că Hubert, fratele mai mare al lui Jan van Eyck (cca 1385–1441), a început lucrarea. Jan a dus-o însă la bun sfârșit la cererea lui Jodocus Vijd, viceprimarul Ghentului și administratorul bisericii Sf. Ioan, și a soției acestuia, Elisabeth Borluut. Nu se știe exact care a fost contribuția lui Hubert la realizarea picturii. Când este închis, altarul prezintă o compoziție unitară pe două registre. Jos, cei doi donatori îngenunchează în fața lui Ioan Botezătorul și a apostolului Ioan, ambii reprezentați ca sculpturi în piatră. Deasupra lor, într-o încăpere cu plafonul coborât, întinzându-se pe toate cele patru panouri, este pictată Bunavestire. Umbrele din această scenă se înscriu exact pe direcția luminii din capela Vijd, pentru care a fost pictat altarul. Pe interior, panourile prezintă două rânduri de scene aproape fără legătură. În jumătatea de sus, în partea centrală, sunt înfățișați Dumnezeu Tatăl, Maria și Ioan Botezătorul. Pe aripi, înăuntru îngerii sunt înfățișați cântând, iar la fiecare extremă apar trupurile goale al lui Adam și al Evei. În registrul de jos sunt înfățișate grupuri de personaje, înșiruite de la stânga la dreapta, oștenii lui Hristos, Judecătorii cei drepți, apostolii, îngerii, profeții, patriarhii, sfintele, duhovnicii, martirii, pustnicii și pelerinii adunați în rai, ca să-l preamărească pe Mielul Domnului. **EG**



Portret de bărbat (cu turban roșu) | Jan van Eyck

1433 | ulei pe lemn | 26 x 19 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

În 1550, Giorgio Vasari l-a nominalizat pe Jan van Eyck (cca 1385–1441) ca inventatorul picturii în ulei, legendă perpetuată până în ziua de azi. Deși afirmația lui Vasari este acceptată parțial, Van Eyck a jucat, cu siguranță, un rol crucial în declanșarea picturii în ulei a lemnului, care a avut loc în Olanda, în secolul XV. Tehnica minuțioasă a lui Van Eyck utilizând straturi subțiri de culoare transparentă, extraordinara lui ușurință în a crea iluzia realității și rafinatul simț al detaliului i-au adus faima și un loc binemeritat – împreună cu Rogier van der Weyden – drept unul dintre fondatorii picturii în ulei din Europa de vest. *Portretul de bărbat (cu turban roșu)* a fost multă vreme considerat un autoportret. Exoticul acoperământ al capului, de culoare roșie, apare în reflexe ale obiectelor în alte lucrări ale lui Van Eyck, precum *Portretul soților Arnolfini.* O inscripție, cu litere aparent sculptate, a fost pictată pe rama originală, imitând marmura. Pe rândul de sus scrie *Als ich kan*, considerat a fi un joc de cuvinte de la numele de familie al lui Van Eyck (în traducere „Ca mine/Eyck poate"). Numele pictorului și data („Jan van Eyck m-a pictat la 21 octombrie 1433") apar în josul ramei. Chiar dacă este sau nu un autoportret, pictura are o forță extraordinară. Realizate pe un fundal uniform întunecat, trăsăturile personajului se disting într-o lumină pătrunzătoare care cade din stânga. Mici puncte de lumină, de la ferestrele atelierului, se zăresc în irișii personajului. Acesta se uită direct în ochii privitorului. Nimic nu ne distrage atenția de la această față deosebită, de la ridurile de expresie din jurul ochilor, la barba ușor nerasă. **EG**



Bunavestire | Fra Angelico

1432–1434 | tempera pe lemn | 175 x 180 cm | Museo Diocesano, Cortona, Italia

Cele dintâi lucrări ale lui Fra Angelico (Guido di Piero, cca 1395–1455) sunt, de fapt, comenzi făcute de Ordinul dominican, căruia îi aparținea. A început ca anluminor, a devenit un pictor faimos datorită seriei de comenzi importante din partea Vaticanului și a condus cel mai mare și mai important atelier florentin al timpului. Vasari a scris că era „umil și modest în tot ceea ce făcea". Cu un mod de abordare proaspătă și naturală, a creat o imagistică dincolo de repertoriile picturii de icoane din secolul XV. În *Bunavestire*, o temă dragă artistului, dimensiunile atât ale mesagerului ceresc Gavriil, cât și ale Fecioarei în pocăință sunt mai mari decât ar fi cerut-o proporțiile arhitecturii – dacă îngerul ar sta în picioare, ar fi la fel de înalt ca pilastrul care susține acoperișul porticului. De cele mai multe ori, congregația își avea locul departe de altar și, prin exagerarea dimensiunilor personajelor centrale, Fra Angelico intensifică efectul dramatic al acestei vizite cerești. Mobilierul și veșmintele bogate completează tabloul cu elegante detalii renascentiste, situând scena în epoca în care a fost realizată pictura. Acolo unde coloanele se pierd departe în colțul din stânga sus, o utilizare de început a perspectivei lineare, artistul plasează scena miniaturală a izgonirii lui Adam și a Evei. Fra Angelico l-a influențat pe Leonardo da Vinci (1452–1519), și el din Toscana, iar astăzi se bucură de aceeași apreciere ca și ucenicul său, Fra Filippo Lippi, și alți pictori, ca Paolo Uccello și Andrea del Castagno. **SP**



Tăierea capului Sfântului Gheorghe | Bernardo Martorell

cca 1432–1434 | tempera pe lemn | 107 x 53 cm | Luvru, Paris, Franța

Bernardo Martorell (cca 1400–1452) a lucrat la Barcelona și a fost, probabil, ucenic la Luis Borrassá (m. 1424/1425), cel mai prolific pictor catalan al timpului. O singură operă care a supraviețuit până astăzi îi este atribuită cu certitudine, *Icoana de altar a Sf. Petru din Pubol* (1437), aflată în muzeul din Gerona, Spania. Totuși, *Altarul Sf. Gheorghe* e atât de clar realizat în stilul lui Martorell, încât cei mai mulți consideră că aparține pictorului. Icoana a fost creată pentru capela San Jordi a palatului din Barcelona. Este compusă dintr-un panou central înfățișându-l pe Sf. Gheorghe omorând balaurul, acum aflat la Institutul de Artă din Chicago, și din patru panouri laterale, aflate în Muzeul Luvru din Franța. Panoul lateral prezentat aici constituie ultima parte a narațiunii despre martiriul Sfântului Gheorghe. Legenda Sfântului Gheorghe își are originea în scrierile lui Eusebiu din Cezareea, din secolul IV d.Hr. Se spune că acesta a fost soldat în armata romană, că era de obârșie nobilă și că a fost omorât în 303 d.Hr., pentru că protestase împotriva persecuției creștinilor. A fost canonizat în secolul X, devenind ocrotitorul soldaților. În Evul Mediu, legenda Sfântului Gheorghe a fost foarte răspândită în Europa și, deși povestea cu uciderea balaurului pare a fi mai degrabă un mit decât o minune, ea este înfățișată în multe picturi medievale. În această ultimă scenă a legendei, când Sf. Gheorghe este decapitat, din cerul roșu-auriu aprins cad fulgere. Stilul ar putea fi goticul internațional, dar fețele înspăimântate, caii cabrându-se, corpurile în cădere și folosirea măiastră a luminii poartă amprenta lui Martorell. **MC**



Portretul soților Arnolfini | Jan van Eyck

1432 | ulei pe lemn | 82 x 59,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Unic în pictura din Țările de Jos, acest enigmatic dublu portret, cunoscut ca *Portretul soților Arnolfini*, este văzut în dormitorul unei case flamande. În mod obișnuit, cuplul este identificat cu Giovanni di Nicolao Arnolfini, un negustor bogat din Lucca, Italia, care trăia în Bruges, și cu soția acestuia, Giovanna Cenami, identificare contestată de unii universitari. La fel ca și în alte picturi, de exemplu în *Portret de bărbat (cu turban roșu)*, Jan van Eyck (cca 1385–1441) a lăsat pe pictură o inscripție originală și spirituală. Semnătura latinească înflorită, care pe perete pare un graffiti, între candelabru și oglindă, se traduce prin: „Jan van Eyck a fost aici 1434". Poza și impostarea deosebită, detaliată au condus la diferite interpretări ale situației cuplului. S-a emis ipoteza că momentul ar reprezenta căsătoria civilă a cuplului. Giovanna nu este însărcinată, ci își ține cu mâna fusta masivă, foarte la modă în acele vremuri. Mai recent, a fost avansată ideea că tabloul este unul postum, pictat după moartea timpurie a Giovannei. Obiectele presărate prin cameră par să indice natura relației dintre cei doi, precum peria de praf atârnând de pat, care se referă la îndatoririle casnice ale femeii, iar figura sculptată în cadrul patului o reprezintă probabil pe Sfânta Margareta, ocrotitoarea nașterii. Pictura demonstrează extraordinara capacitate a lui Van Eyck de redare a detaliilor și luminii. Oglinda elaborată, cu fiecare lob decorat cu o scenă înfățișând Patimile lui Isus, reflectă cuplul văzut din spate și două personaje în pragul ușii. Unul din acestea ar putea fi pictorul însuși, purtând un turban roșu. **EG**



Fecioara cu Pruncul pe tron și patru sfinți | Fra Angelico

cca 1433–1436 | tempera pe lemn | 218 x 240 cm (în total) | Museo Diocesano, Cortona, Italia

Născut în prima perioadă a Quattrocento-ului, într-o familie umilă, Fra Angelico (Guido di Piero, cca 1395–1455) a devenit celebru în lumea picturii, stabilind premisele pentru două sute de ani de supremație italiană. Porecla de „Angelico" a primit-o numai după moartea sa. Și el și fratele său își făcuseră ucenicia în arta manuscriselor miniate. Fratele său, Benedetto, care a murit în 1448, a fost copist, iar tânărul Guido a fost ilustrator. Această etapă timpurie a vieții sale a contribuit la șlefuirea talentului necesar unui pictor de icoane desăvârșit. Guido a intrat în ordinul Sf. Dominic, fiind numit Fra Giovanni, și, în 1425, avea deja experiența necesară realizării unei icoane de altar comandate de familia Medici. *Fecioara cu Pruncul pe tron și patru sfinți* este opera unui artist matur, care poate face față cu brio unei sarcini dificile. Fra Angelico și ajutoarele sale aveau de alăturat într-un singur tablou o succesiune de secvențe narative, care trebuiau adunate într-o ordine coerentă. Rezultatul este o panoplie aurită de imagini și mesaje suprapuse pe trei registre principale. Pe panoul central, imaginea lui Isus pe cruce veghează asupra imaginii de dedesubt, înfățișând-o pe Fecioara cu Pruncul, care focalizează privirea. Pe cele două flancuri alăturate sunt înfățișați sfinți cu atributele contribuției lor la istoria biblică – Marcu și Ioan, autori ai evangheliilor, sunt înfățișați ținând în mână pene de scris. Predela de dedesubt îl înfățișează pe papa Inocențiu al II-lea întâlnindu-i pe Sf. Dominic și pe Sf. Francisc. Aici, iconografia creștină este generos îmbogățită cu strălucirea și forța Renașterii italiene. **SP**



Bunavestire | Robert Campin

1430–1440 | ulei pe lemn | 76 x 70 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Înflorirea extraordinară a picturii flamande în perioada de început a Renașterii a fost inițiată de doi pictori: Robert Campin (cca 1375–1444), numit Maestrul din Flémalle, și Jan van Eyck (cca 1385–1441). Bunavestire a fost o temă frecvent abordată de Campin. Pe la 1425, el a pictat celebrul *Altar Mérode*, un triptic a cărui parte centrală îl înfățișează pe arhanghelul Gavriil vestindu-i Mariei menirea ei de mamă a lui Isus. Una dintre trăsăturile relevante ale picturii reproduse aici este înfățișarea detaliată a interioarelor epocii. Scena este înfățișată ca având loc într-un templu gotic. Stând în portic, Fecioara este îmbrăcată în felul în care se îmbrăca burghezia din secolul XV. Arhanghelul Gavriil îngenunchează pe scări și este gata să vorbească. Descris în obișnuitul stil riguros al lui Campin, evenimentul este explicat prin simbolurile sale obișnuite. Un vas gol este așezat la baza rochiei Mariei, cu falduri foarte bine precizate, iar un dulap deschis, dezvăluind pe jumătate obiectele ascunse, trimite la misterele care vor urma în viața acestei tinere femei. O lumină inexplicabilă – simbolizând Duhul Sfânt – cade asupra Fecioarei, încă neabordată de vizitator. Înfățișând-o citind, Campin sugerează că Maria este o femeie înțeleaptă, o aluzie la sfânta înțelepciune. Dar ea este așezată mai jos decât arhanghelul Gavriil, fiind și Fecioara smereniei. Pictura este împărțită pe vertical de o coloană. Partea din stânga, înfățișându-l pe arhanghelul Gavriil, este partea divină, în timp ce partea din dreapta înfățișează latura umană a Mariei, înainte ca viața să i se schimbe pentru totdeauna. **SH**



Coborârea de pe cruce
Rogier van der Weyden

1435–1440 | ulei pe lemn | 220 x 262 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Coborârea de pe cruce, de Rogier van der Weyden (cca 1399–1464), este un exemplu extrem de valoros de pictură olandeză timpurie. Reprezentată de pictori precum Jan van Eyck, arta din această perioadă este caracterizată de o atenție sporită acordată detaliului, grație utilizării uleiului. Deși acesta era folosit încă din secolul VIII, potențialul acestui medium nu a fost apreciat la adevărata valoare până la Van Eyck și Van der Weyden. Pictura i-a fost comandată lui Van der Weyden de către breasla arcașilor din Louvain, Belgia. Coborârea de pe cruce – momentul în care corpul fără viață al lui Isus este dat jos de pe cruce – are loc într-un spațiu ce pare închis, ca într-o cutie. Deși pictura olandeză era cunoscută pentru preferința privind interioarele casnice, aici felul în care artistul se servește de spațiu dă scenei un aer de intimitate. Corpul lui Isus este coborât cu grijă de Iosif din Arimateea, în stânga, și de Nicodim, în dreapta. Fecioara Maria, înfățișată tradițional în albastru, leșină la picioarele Sfântului Ioan, care o ajută pe mama îndurerată. Vizual, diagonala formată din corpul lipsit de vlagă al Mariei este un ecou la trupul fără viață al lui Isus. Această oglindă paralelă plină de semnificații este evidentă și în poziția mâinii stângi a Mariei, în raport cu mâna dreaptă a lui Isus. Van der Weyden ridică nivelul emoțional al scenei la o cotă nemaiîntâlnită până atunci. Privirile orientate în jos ale celor nouă martori la moartea lui Isus subliniază împreună durerea nemângâiată, artistul redând mâhnirea nedomolită, plină de suferință și de patos emoțional. **CS**



Bunavestire cu doi donatori îngenuncheați
Fra Filippo Lippi

cca 1440 | ulei pe lemn | 155 x 144 cm | Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma, Italia

Datarea acestei picturi a fost multă vreme în discuție. Primii cercetători au fost de părere că ea nu putea fi pictată înainte de 1452, dar studiile ulterioare stabilesc realizarea ei pe la 1440, când Fra Filippo Lippi (cca 1406–1469) a început să picteze în stilul lui Fra Angelico. Se mai crede că unul dintre ajutoarele lui Lippi la această versiune a *Buneivestiri* a fost Andrea del Castagno. Detaliile picturii sunt minunate, fundalul fiind tot atât de minuțios descris ca și prim-planul. Vedeți, de pildă, statuile din alcov, în dreapta Fecioarei Maria, și pomii amănunțit redați, din spatele ei, ori modelul delicat al gresiei. Pictura este bogată în simboluri asociate Fecioarei Maria, precum crinul pe care i-l oferă arhanghelul Gavriil și porumbelul înconjurat de o aureolă, zburând către ea. Lippi este recunoscut pentru fizionomiile realiste cu care își înzestrează personajele. Aici, arhanghelul Gavriil are un chip atât de tânăr – ne-am aștepta mai degrabă ca el să arate ca un heruv, și nu ca un arhanghel înțelept și foarte vestit, dar aceasta nu face decât să adauge o notă și mai gravă seriozității și tristeții de pe chipul Mariei, ca și cum ea deja ar ști durerea care o așteaptă la crucificarea Fiului ei. Cei doi donatori par rigizi și solemni, pictați evident ca personaje secundare; prezența lor indiscretă în camera divină de culcare este nefirească. Se poate deduce că Lippi a avut obiecții în legătură cu introducerea lor în tablou. Aceștia se uită drept înainte, fără să aibă puterea de a privi direct sfintele figuri, a Mariei și a lui Gavriil. **LH**







Bătălia de la San Romano | Paolo Uccello

cca 1440 | tempera pe lemn | 180 x 322,5 cm (fiecare panou) | National Gallery, MB; Uffizi, Italia; Luvru, Franța

Paolo Uccello (cca 1397–1475), pe adevăratul său nume Paolo di Dono, a fost unul dintre marii maeștri ai Renașterii timpurii. Născut la Florența, în Italia, el a fost ucenic în atelierul lui Lorenzo Ghiberti. Fiul unui umil frizer-chirurg, Uccello a fost admis mai întâi în breasla doctorilor și spițerilor. În 1425 s-a mutat la Veneția unde s-a angajat mozaicar la bazilica San Marco. *Bătălia de la San Romano* este compusă dintr-o serie de trei mari panouri, probabil realizate pentru familia de Medici, cei mai puternici patroni ai artelor din Florența. Picturile înfățișează o bătălie de importanță locală, din 1432, dintre Florența și Siena. Tabloul aflat la Londra (sus) îl înfățișează pe comandantul florentin Niccolò da Tolentino, împreună cu un grup de numai 20 de soldați, într-un atac surpriză asupra sienezilor, la San Romano. Cele trei lucrări sunt un tur de forță al picturii având drept subiect războiul și demonstrează fascinația lui Uccello pentru perspectivă – un amestec de sulițe, corpuri împrăștiate și armuri colorate pline de blazoane conduce privitorul printr-o desfășurare antrenantă de violență și de haos însângerat. Lucrarea de la Uffizi (dreapta sus) îl înfățișează pe da Tolentino trântindu-l de pe cal pe Bernardino della Ciarda. Opera de la Uffizi a fost inițial centrul tripticului și este singura semnată de pictor. Ultimul panou, aflat la Luvru (dreapta jos), înfățișează contraatacul lui Michelotto da Cotignola. Uccello a introdus un subiect nou în pictura secolului XV – bătălia. El s-a folosit de aceste lucrări pentru a efectua un experiment fără precedent în ceea ce privește perspectiva, stabilind o direcție nouă în pictură. **SP**



Noli me tangere | Fra Angelico

1440–1441 | frescă | 180 x 146 cm | Museo di San Marco dell'Angelico, Florența, Italia

Fra Angelico (Guido di Piero, cca 1395–1455) a fost călugăr dominican la mănăstirea San Domenico in Fiestole, Italia, devenind starețul acesteia în 1450. Însă lucrările care l-au făcut celebru au fost realizate la biserica San Marco din Florența. Frescele din chiliile călugărilor – dintre care face parte și această frescă – au fost realizate ca punct de convergență al meditațiilor religioase. Deși putem regăsi urme ale stilului gotic internațional în lucrările sale, este clar că pictorul era conștient de inovațiile radicale care transformau arta florentină. Nu regăsim nici urmă din realismul brutal al lui Masaccio, dar rezidă același interes în captarea momentului psihologic. „Noli me tangere" („Nu mă atinge") sunt cuvintele adresate de Isus Mariei Magdalena (Ioan 20:17) care, fericită că-l vede apărându-i viu după ce fusese crucificat, dorise să-l îmbrățișeze. Ieșit din rândul muritorilor, veșmintele sale sunt pictate în alb, sugerând starea sa în transformare. Copacii din fundal reflectă distanța dintre mâna lui Isus și cea a Mariei Magdalena; poziționarea copacului central împarte tabloul în înainte și după sau ceea ce moare și ceea ce este spirit. Acest lucru este și mai mult subliniat de poziția Mariei Magdalena, care este tot atât de legată de cele lumești ca și piatra de mormânt din spatele ei, în antiteză cu figura lui Isus care pare a pluti deasupra covorului de flori. Fra Angelico a lucrat în stilul numit uneori „dulcele" stil al picturii renascentiste italiene. Picturile sale erau bine cunoscute și foarte apreciate în epocă, având o influență deosebită asupra picturii italiene. **WO**



Portretul lui Leonello d'Este | Pisanello

1441 | tempera pe lemn | 28 x 18 cm | Galleria Accademia Carrara, Bergamo, Italia

Din cauza numărului relativ redus de tablouri, Antonio Pisano, numit Pisanello (cca 1394–1455), este mai renumit pentru portretele-medalie, interpretări în pictură ale reliefurilor sculptate care imitau monedele romane antice. Se știu foarte puține despre începuturile sale profesionale, deși se crede că numele său sugerează faptul că era originar din Pisa. Între 1415–1422, a avut o perioadă de colaborări importante cu Gentile da Fabriano. Împreună, au lucrat la frescele Palatul Dogilor din Veneția. Din păcate, aceste fresce s-au pierdut. Pisanello a călătorit de-a lungul și de-a latul peninsulei italiene. Se știe că a lucrat ca pictor de curte în Mantova, Ferrara, Pavia, Milano și Napoli. După spusele unui poet, Pisanello a terminat *Portretul lui Leonello d'Este* în 1441, într-o competiție directă cu Jacopo Bellini. Se crede că portretul făcea pereche cu *Portretul Ginevrei d'Este*, realizat tot de Pisanello, care astăzi se află în Muzeul Luvru. Leonello d'Este (1407–1450) era copil nelegitim în familia aristocratică aflată la conducerea Ferrarei, un mic, dar bogat oraș-stat în nordul Italiei. El l-a însărcinat pe Pisanello să realizeze o serie de portrete-medalie, similare cu cele reprezentându-l pe Hercule în pielea de leu, părul ondulat al lui Leonello, al cărui nume înseamnă „micul leu", semănând cu o coamă. I-a fost acordată legitimitatea de către papă, în 1435, devenind marchiz de Ferrara în 1441, când a fost pictat și *Portretul lui Leonello d'Este*. Portretul celebrează guvernarea Este – trandafirii roz înfloriți, veșmintele bogate și părul impecabil aranjat caracterizează un om de cultură și cu rang înalt. **SP**



Adorarea lui Hristos
Stefan Lochner

1445 | ulei pe lemn | 37,5 x 23,6 cm | Alte Pinakothek, München, Germania

Farmecul *Adorării lui Hristos* stă în faptul că evocă o fascinație suavă, fără a fi exagerat de sentimental. Acest lucru este tipic pentru pictorul german Stefan Lochner (cca 1415–1451), lider al Școlii din Köln și unul dintre ultimii exponenți importanți ai picturii gotice din nordul Europei. Tabloul este o ilustrare a Nativității. Maria îngenunchează în fața lui Isus în grajd, în timp ce un bou și un măgar privesc cu blândețe. Un înger anunță nașterea miraculoasă păstorilor din stânga, ale căror capre se zăresc în depărtare. Lochner imprimă adesea picturilor sale o puternică structură gotică. Aici, acest lucru este realizat prin Fecioara îngenunchind în adorarea lui Isus. Poziționarea ei centrală și forma triunghiulară dată de faldurile veșmintelor care cad și se răspândesc pe întreaga suprafață echilibrează întreaga pictură și demonstrează simțul desenului lui Lochner. Veșmintele sunt pictate cu o catifelare tipică pictorului, dar au și o anume calitate sculpturală, dând Mariei o monumentalitate care i se potrivește. Lochner combină culori de intensitatea pietrelor prețioase și linii fluide, specifice artei gotice, cu preocuparea cunoscută a artiștilor din Țările de Jos pentru detaliul naturalist. **AK**



Edward Grimston
Petrus Christus

1446 | ulei pe lemn de stejar | 32,5 x 24 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Petrus Christus (cca 1410–1472/1473) a fost ucenic la Jan van Eyck la Bruges. Contemporan cu Rogier van der Weyden, a suferit influența acestuia și a continuat cu rezultate memorabile maniera lui Eyck de a încorpora în lucrările sale încăperi și interioare ușor de recunoscut. Conceptul despre pictura de portret era relativ nou în secolul XV, dar Christus și-a însușit acest gen de pictură. Edward Grimston a fost diplomat la curtea lui Henric al VI-lea, iar artistul trimite la aceasta prin lanțul de S-uri legate, simbolizând casa de Lancaster căreia îi aparținea regele. Este cel mai timpuriu tablou care se mai păstrează, reprezentând un om din popor, toate celelalte tablouri contemporane înfățișând nobili. Grimston este luminat de o sursă nedefinită. Dar chipul lui este descris după natură, cu pielea pătată și expresia aspră. Ochii inegali contribuie la realismul portretului și exprimă șiretenie și mister, alimentând, fără îndoială, zvonurile că Grimston era spion. Christus a influențat pictori de mai târziu precum Dierec Bouts cel Bătrân și a fost primul artist care a utilizat interioarele olandeze atât de mult apreciate de pictorii din Țările de Jos. **MC**



Potopul
Paolo Uccello

1447–1448 | frescă | 215 x 510 cm | Chiostro Verde, Santa Maria Novella, Florența, Italia

Din păcate, capodopera lui Paolo Ucello (Paolo di Dono, cca 1397–1475), fresca *Potopul*, a fost foarte serios avariată în interiorul impresionantei biserici Santa Maria Novella. Fresca descrie impunătoarea arcă a lui Noe în două ipostaze, mai întâi înfruntând potopul inițial, iar apoi atingând uscatul odată cu retragerea apelor. Comprimarea acestor două părți ale Genezei într-un singur tablou face dovada dispoziției și măiestriei lui Uccello de a reinterpreta imagini bine cunoscute ale învățăturilor Bisericii. Reprezintă și dovada priceperii lui ca narator de talent. Începând de sus, laterala din față, putem vedea un luptător călare rotind deasupra capului un paloș împotriva unui personaj gol, aflat în dreapta, mânuind o bâtă, și care poartă un colier complicat numit *mazzocchio*. Arhitectul Alberti ar fi fost mândru de construcția inginerească atât de inteligentă a spațiului. Celelalte personaje sunt ori moarte, ori se luptă să supraviețuiască cataclismului trimis din ceruri. Scena este plină de groază și de sânge. Într-o zonă greu perceptibilă, către spatele imaginii, pictorul și biograful Giorgio Vasari a observat un „cadavru..., ai cărui ochi sunt ciuguliți de o cioară". **SP**



Sfântul Ioan în deșert
Domenico Veneziano

1445–1450 | tempera pe lemn | 28,5 x 31,7 cm | National Gallery of Art, Washington, DC, SUA

Sfântul Ioan în deșert face parte dintr-un altar pictat pentru Santa Lucia dei Magnoli, din Florența. Capodopera unuia dintre cei mai importanți pictori italieni ai Renașterii timpurii, Domenico Veneziano (cca 1400–1461), ea pune laolaltă stilul medieval și pe cel renascentist în devenire, dar și o nouă apreciere a luminii, culorii și spațiului. Ioan este înfățișat renunțând la haine pentru un veșmânt aspru din păr de cămilă – preschimbându-și viața lumească cu viața ascetică. Veneziano s-a îndepărtat de la regula medievală, de a-l înfățișa pe Sf. Ioan ca pe un pustnic bătrân și bărbos, și înfățișează un tânăr turnat, la propriu, în tiparul sculpturilor antice. Antichitatea a reprezentat o importantă sursă de inspirație pentru Renaștere, acesta fiind unul dintre primele exemple. Peisajul plin de forță, ireal, al lui Veneziano amintește de imagini din goticul medieval. Remarcabilă în această pictură este atenția acordată luminii atmosferice, având ca rezultat o lumină subtilă limpede. În mare măsură, Veneziano folosește lumina revoluționară și culorile proaspete (în parte obținute prin amestecul uleiului în tempera) pentru a sugera perspectiva, mai degrabă decât liniile compoziției și, în această privință, a fost un deschizător de drumuri. **AK**



Boccaccio | Andrea del Castagno

cca 1450 | frescă detașată | 250 x 154 cm | Uffizi, Florența, Italia

Membru al școlii florentine, lui Andrea del Castagno (Andrea di Bartolo di Bargilla, cca 1418–1457) i s-a comandat ciclul *Iluștri bărbați și femei*, la Villa Carducci din Legnaia, cel mai târziu în iunie 1449, anul morții lui Filippo Carducci, proprietarul vilei. Ciclul este compus din nouă portrete așezate în nișe individuale, pictate în așa fel încât să pară niște monumente de marmură, despărțite de piloni. Cele nouă portrete înfățișează trei comandanți militari florentini (Farinata degli Uberti, Pippo Spano și Nicollò Acciaiuoli), trei femei ilustre (Sibila din Cumae, regina Estera și regina Tomyris) și trei poeți toscani (Dante Alighieri, Francesco Petrarca și Giovanni Boccaccio). Decorațiunile arhitecturale bogate ale tavanului și ale pereților accentuează monumentalitatea personajelor. Aceste figuri austere, bazate pe modele preluate de la Masaccio și Giotto, oferă privitorului o reprezentare exagerată a calităților la care aspira omul Renașterii: tărie psihică, virtute morală și o inteligență ascuțită. Toate cele nouă personaje par a se uita unele la altele și a gesticula. Boccaccio (1313–1375), poetul și cărturarul italian cunoscut ca autor al *Decameronului*, este ultimul personaj reprezentat și este înfățișat ca o statuie însuflețită, drapată și plină de culoare, așezată în perete, pentru ca privitorul să-l poată vedea. Este înfățișat ținând în mână un volum legat în piele și uitându-se la Petrarca, fapt menit să sublinieze că ambii au contribuit la dezvoltarea literaturii vernaculare, ridicând-o la nivelul clasicilor Antichității, cei doi transformându-se în modele renascentiste de referință, demne de urmat. **AA**



Triumful Morții | anonim

cca 1450 | frescă | Galleria Regionale, Palazzo Abbatellis, Palermo, Sicilia, Italia

La mijlocul secolului XV, Sicilia se afla sub conducerea neîntreruptă a casei de Aragon și își crease legături strânse cu cultura spaniolă. Stilul catalan gotic a fost popular aici, spre deosebire de stilul gotic renascentist care domina în Italia continentală. *Triumful Morții*, o imagine esențial gotică, acoperă un zid întreg și a fost realizată pentru capela unui spital. Este atribuită uneori lui Pisanello (cca 1394–1455) din cauza asemănării stilistice cu *Viziunea Sf. Eustachie*, a lui Pisanello, aflată la National Gallery din Londra. Studierea amănunțită a animalelor în ambele picturi este similară – Pisanello fiind faimos pentru modul de redare a animalelor și păsărilor –, dar o atribuire definitivă probabil că nu va fi făcută niciodată. Tema „triumfului“ este răspândită în Evul Mediu, fiind împrumutată din Roma antică și adaptată la creștinism. Triumful Crucii, al dragostei, răbdării și al sfinților erau teme frecvent folosite în Europa. *Triumful Morții* este o pictură menită a inspira fiori de groază. Ca un cavaler al Apocalipsei, Moartea vine pe un infernal cal scheletic, călcând peste cei bogați și peste cler, în timp ce aruncă cu sulița în cei săraci. În partea dreaptă și în dreapta sus, iubitorii de plăceri și bogații sunt prea puțin conștienți de apropierea Morții și este prea târziu să revină pe calea cea dreaptă. Viziunea apocaliptică are elemente foarte moderne, calul și câinele fiind stilizați aproape grafic. În sprijinul meditației medievale, fresca își conservă forța de a determina privitorul să reflecteze asupra vieții și a morții. **MC**



Fecioara din Melun
Jean Fouquet

cca 1451–1452 | ulei pe lemn | 91 x 81 cm | Koninklijk Museum, Anvers, Belgia

Maestru original al Renașterii franceze, Jean Fouquet (cca 1420–1481) s-a format în tradiția italiană. A studiat la Florența și la Roma, dar s-a reîntors în Franța, unde a excelat în genul portretului naturalist – modelele sale îi includeau pe patronul artelor Étienne Chevalier și pe Carol al VII-lea al Franței. Chevalier i-a comandat lui Fouquet, pentru biserica din orașul său natal, *Dipticul de la Melun*. Aripa stângă a dipticului îl înfățișează pe Chevalier împreună cu Sf. Ștefan și se află acum la Staatliche Museum, din Berlin. Despre *Fecioara din Melun* de pe panoul din dreapta se spune că ar fi fost realizată având-o drept model pe Agnès Sorel, amanta lui Carol al VII-lea, pe care și Chevalier a iubit-o. Fecioara este un personaj fascinant, cu un sân gol, în fața unui tron, înconjurată de îngeri albaștri și roșii, reprezentând noaptea și ziua. Fruntea îi este proeminentă, rasă, în ton cu moda timpului. Culoarea pielii de un alb pal, coroana de stele și perlele care decorează tronul o descriu pe Maria ca Stăpână a Cerurilor. Sânul dezgolit este nefiresc plasat, iar talia de viespe este exagerată, ceea ce creează o deosebire între imaginea Fecioarei și alte nuduri mai realiste. Acest lucru, împreună cu culorile vii și frumusețea Fecioarei, imprimă tabloului o ciudată notă de modernitate. În ciuda importanței lui Fouquet, ca mijlocitor între tradițiile renascentiste nordice și sudice, opera sa a fost dată uitării după moartea ultimului său discipol, în secolul XVI. Importanța i-a fost recunoscută abia după ce opera sa a fost adunată, pentru o expoziție retrospectivă, la începutul secolului XX. **MC**



Scene din viața Sf. Ioan Botezătorul: Ospățul lui Irod
Fra Filippo Lippi

cca 1457 | frescă | Catedrala Santo Stefano, Prato, Italia

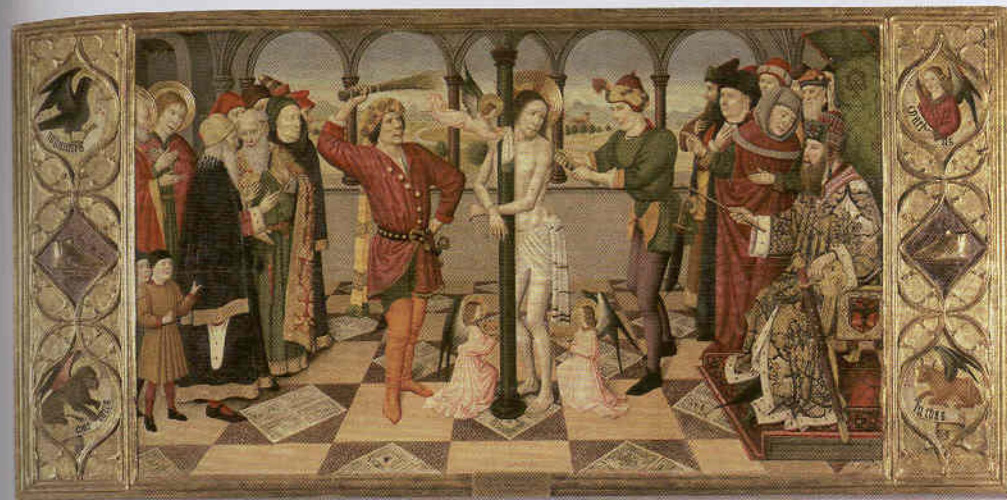
Fra Filippo Lippi (cca 1406–1469) a fost hirotonisit încă din adolescență. Abandonat de părinții săi, din fragedă pruncie, a trăit toată viața într-o comunitate religioasă, crescând într-o mănăstire carmelită. Ca pictor, s-a bucurat de recunoaștere în timpul vieții, iar printre patronii artelor care l-au susținut s-au numărat familia Medici și papa Eugeniu al IV-lea. În 1442, papa i-a asigurat lui Lippi un venit constant. În ciuda hirotonisirii sale, Lippi a scandalizat comunitatea religioasă prin legătura amoroasă cu călugărița Lucreția Buti, legătură ce nu a mai putut fi ascunsă când aceasta a rămas însărcinată. Prietenii lor influenți le-au facilitat ieșirea din ordinele religioase și căsătoria, deși nu este foarte sigur că s-au și căsătorit. Unele surse contemporane sunt de părere că Lippi dorea să rămână „liber", astfel încât cei doi au continuat să trăiască împreună fără a se căsători. După moartea sa, s-a zvonit că fusese otrăvit de familia unei femei cu care avusese o aventură. Pictura reprodusă aici face parte dintr-o serie de fresce, una înfățișând viața Sfântului Ștefan, iar cealaltă viața Sfântului Ioan Botezătorul. Despre Salomeea prezentă la ospățul lui Irod se crede că reprezintă un portret al Lucreției Buti. Priviți expresia de șoc de pe fața femeii invitate, căreia îi este arătat capul lui Ioan Botezătorul pe un platou. Mama Salomeei, Irodiada, o sfătuise pe aceasta ca, atunci când Irod se va oferi să-i dea orice îi va cere, ea să-i ceară capul profetului. Cel mai adesea, Salomeea este înfățișată ca o ispititoare uneltitoare, dar Lippi înfățișează o Salomee plină de compasiune, care plânge după cel mort. **LH**



Fecioara apărându-i papei Calixt al III-lea | Sano di Pietro

1455–1458 | ulei pe lemn | 158 x 115 cm | Pinacoteca Nazionale, Siena, Italia

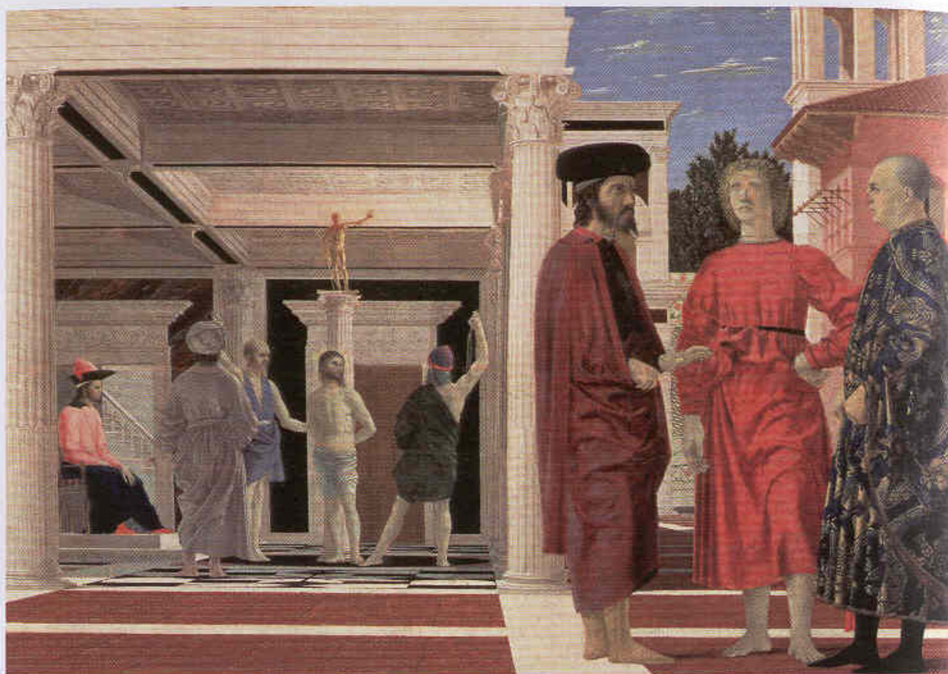
În secolul XV, Siena era un important centru religios şi cultural. Artistul sienez Sano di Pietro (cca 1405–1481) şi atelierul său au pictat icoane de altar pentru cele mai multe biserici din regiune. Siena a traversat nişte perioade tulburi şi această pictură înfăţişează un asemenea episod zbuciumat. Subiectul picturii îl constituie foametea care a lovit Siena în 1455, când papa Calixt al III-lea (sau Calist al III-lea) a trimis ajutoare locuitorilor înfometaţi ai oraşului. Se pare că Fecioara Maria îl îndemnase să facă acest lucru, pictura înfăţişând-o pe Fecioară apărându-i papei într-o viziune. Cele două pergamente înfăţişează rugămintea adresată de Fecioară papei şi răspunsul acestuia, în versuri. La baza picturii, o caravană de catâri trage din greu către zidurile oraşului, cărând saci cu grâne (pictura a fost comandată de organizaţia negustorilor care controla proviziile de porumb din Siena). Pictura are culorile plăcute specifice şcolii sieneze, farmec şi un iscusit amestec de realitate şi ficţiune. Dimensiunile disproporţionate ale figurilor, clădirilor şi catârilor creează iluzia visului. Dar totul este pictat cu o atenţie la detalii care dă viaţă picturii şi ne reaminteşte că scena înfăţişează un episod real, în special catârii înfăţişaţi la jumătatea drumului către porţile oraşului. Sano di Pietro a realizat o lucrare elegantă, cu un colorit frumos, şi uşor mistică. Ea dovedeşte atât influenţa florentină, cât şi detaliul riguros şi realist propriu stilului gotic internaţional. Sano di Pietro a fost influenţat de renumitul Sassetta. **AK**



Biciuirea lui Isus | Jaume Huguet

1450–1460 | ulei pe lemn | 92 x 156 cm | Luvru, Paris, Franţa

În anii 1400, Catalonia şi, în special, oraşul Barcelona au trăit vremuri de glorie în artă, iniţiatorul acestui reviriment artistic fiind Jaume Huguet (cca 1415–1492). Huguet este cunoscut pentru extraordinarele icoane de altar precum cea de faţă, specifice bogat decoratei arte religioase a şcolii catalane, în această epocă. În centrul acestei picturi, Isus este bătut înainte de a fi condamnat la moarte prin crucificare. Cel care a pronunţat sentinţa – guvernatorul roman al Iudeei, Pilat din Pont – este aşezat pe un tron impunător, în dreapta picturii. Pictura lui Huguet este realizată în culori strălucitoare şi este plină de detalii rafinate – de la gresia de pe podea, la tronul şi veşmintele lui Pilat. Compoziţia prezintă o simetrie bine construită – poziţia centrală a lui Isus, flancat de doi oameni care-l bat şi doi îngeri mici la picioarele Sale, dalele de gresie, şirul de bolţi din spatele lui Isus, şi imaginea de la distanţă a peisajului cu dealuri netede. În întregul lui, efectul are rol decorativ precum o tapiserie. Această pictură a fost comandată de breasla cizmarilor pentru Capela Sfântului Marcu, din catedrala din Barcelona, de aceea sunt pictaţi pantofi pe marginea decorativă. Marginile mai sunt decorate şi cu imagini reprezentând vulturul, leul, îngerul şi taurul – simbolurile evangheliştilor Sf. Ioan, Sf. Marcu, Sf. Matei şi Sf. Luca. Lucrarea lui Huguet se încadrează în tiparul maeştrilor catalani ai secolului XV, precum Bernardo Martorell, iar maniera sa a ajutat la definirea stilului catalan. **AK**



Biciuirea lui Hristos | Piero della Francesca

cca 1460 | ulei și tempera pe lemn | 58 x 82 cm | Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Italia

Ignorate la momentul realizării (însăși existența acestei picturi nu a fost consemnată timp de trei sute de ani), calitățile unice ale acestui mic tablou au început să fie apreciate doar în ultimul secol. Acum, el este recunoscut ca unul dintre cele mai enigmatice și sofisticate, din punct de vedere al compoziției, tablouri pictate vreodată. Creatorul său, Piero della Francesca (cca 1415–1492), a fost matematician și geometru. Ca pictor, a lucrat în nordul și centrul Italiei, inclusiv la Palatul Ducal din Urbino, acolo unde încă se mai află această pictură. Subiectul tabloului este o scenă obișnuită în arta vremii, dar abordarea lui Piero este una neconvențională. *Biciuirea lui Hristos* este plasată în stânga, în fundal, și se desfășoară într-o încăpere decorată cu gresie, modul său de redare dovedind stăpânirea foarte bună a tehnicii perspectivei și a racursiurilor. Prim-planul din dreapta este dominat de trei personaje aparent detașate, a căror identitate și legătură cu evenimentele din spatele lor au rămas încă o sursă de permanent mister. Sunt oare ducele de Urbino și sfetnicii săi, care, pare-se, ar fi conspirat să-l asasineze? Personajul cu barbă este oare Iuda, un astrolog medieval sau îi simbolizează pe turcii care au ocupat Constantinopolul, în 1453, și care amenințau să treacă prin foc și spadă Europa? Este tabloul o alegorie a pericolului în care se afla Biserica sau înțelesul său este mai personal și ne scapă? Oricare ar fi interpretarea corectă, compoziția matematic precisă a picturii și faptul că nu se lasă ușor descifrată continuă să constituie puncte de atracție pentru privitorul modern. **RB**



Închinarea magilor | Benozzo Gozzoli

cca 1460 | frescă (detaliu) | Capela palatului Medici-Riccardi, Florența, Italia

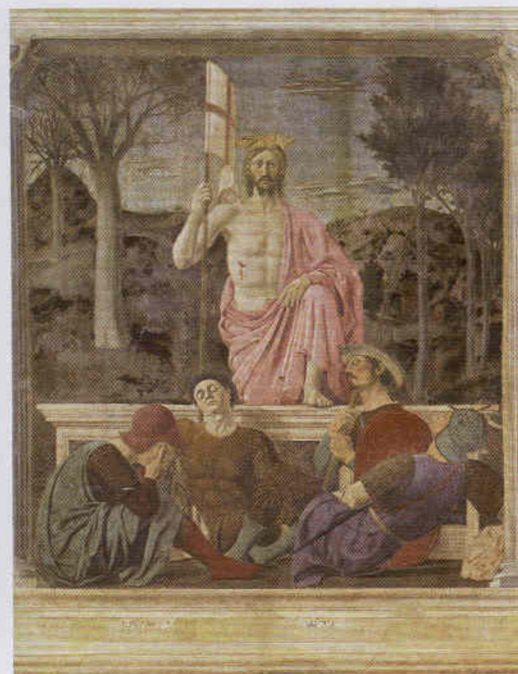
În Italia secolului XV a existat o extraordinară înflorire a artelor și a literaturii, deopotrivă cu cea a unui puternic sentiment al mândriei naționale. Florența și Veneția erau orașe bogate și puternice în acele vremuri și tocmai în Florența a fost chemat Benozzo Gozzoli (cca 1420–1497), prin anul 1459, să înceapă lucrul la magnificul ciclu de fresce *Închinarea magilor*, în capela familiei Medici. Stilul lui Gozzoli intră în general în categoria goticului internațional, dacă luăm în considerație detaliile elaborate, carnavalești și cu densitatea unui covor, iar acest lucru este evident în această serie de fresce. *Călătoria magilor* se întinde pe trei pereți ai capelei și este bogată în detalii, culoare și superbe structuri arhitecturale fanteziste. Seria, terminată în 1461, este neobișnuit de ornamentală pentru Gozzoli, evident mult mai decorativă decât restul lucrărilor sale. Ea reflectă gusturile scumpe ale puternicei familii Medici, ale căror portrete apar în cadrul procesiunii, la fel ca și artistul însuși. Spațial, compoziția pare mai degrabă neterminată, iar perspectiva este neconvingătoare, deși, estetic, coloritul și figurile vii sunt captivante și creează un efect de tapet pentru întregul ciclu. Gozzoli a avut o activitate lungă și bogată și, deși opera sa nu a influențat direct alți artiști, el a fost foarte apreciat în epocă. Interesul pentru acest pictor a fost reaprins în secolul XIX, iar astăzi lucrările lui viu colorate și atrăgătoare captivează încă. **TP**



Adorarea Pruncului cu Sf. Bernard | Fra Filippo Lippi

cca 1463 | tempera pe lemn (detaliu) | 140 x 130 cm | Uffizi, Florența, Italia

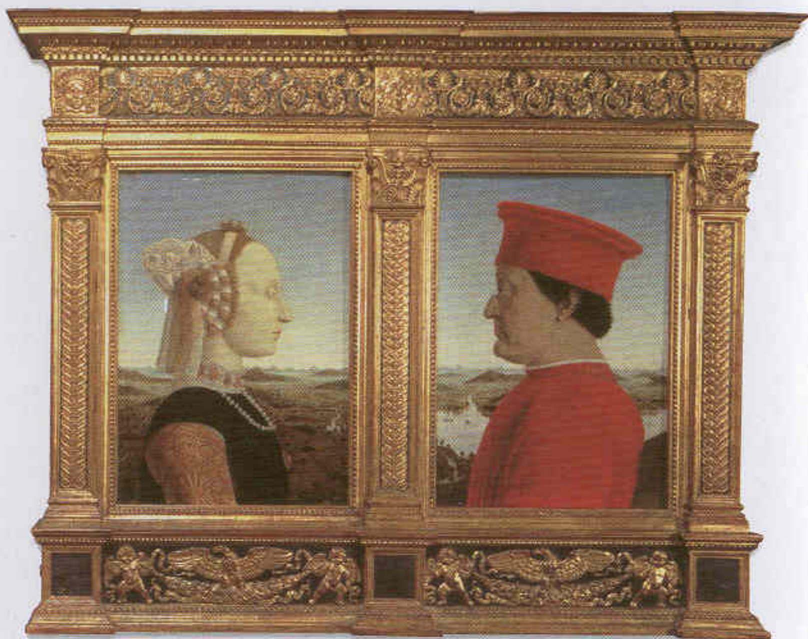
În ciuda temelor religioase din picturile lui Fra Fillipo Lippi (cca 1406–1469), în parte pentru că era preot și în parte pentru că aceasta era cerința de bază a artei secolului XV, ele acordă întotdeauna atenție omului. Pictorul imprimă fiecărui personaj personalitatea care, de obicei, lipsește în scenele strict religioase. Realizată către sfârșitul vieții lui Lippi, *Adorarea Pruncului cu Sfântul Bernard* este un tablou cu o mare încărcătură simbolică. Sfântul Bernard a trăit în secolul XII și a rămas una dintre cele mai importante figuri sfinte ale timpului său. Sfântul Bernard este deseori considerat inițiatorul „cultului Fecioarei Maria" și lui i se datorează importanța dobândită de Fecioară în cadrul Bisericii Catolice. Lippi l-a înfățișat pe acesta în mai multe tablouri, cel mai celebru fiind *Viziunea Sf. Bernard cu Fecioara Maria* (cca 1447). Lippi era un urmaș fidel al pictorului Tomaso di Giovanni, numit Masaccio (cca 1401–1428). Masaccio a murit în condiții ciudate – la o vârstă tânără a plecat din Florența la Roma și nu s-a mai auzit niciodată despre el –, dar lucrările sale au continuat să-i inspire pe alți artiști florentini, după moartea sa. Stilul lui Lippi a suferit o schimbare după 1440, devenind linear și utilizând tot mai multe motive decorative. Lippi s-a numărat printre primii care au pictat pe forma de *tondo* – o pânză circulară, înfățișând cel mai adesea Fecioara cu Pruncul. Fiul lui Lippi și al Lucreției Buti, pictorul Filippino Lippi (cca 1457–1504), a învățat meșteșugul alături de Botticelli și, cel mai probabil, ambii au fost ucenicii lui Lippi. **LH**



Învierea lui Hristos | Piero della Francesca

cca 1463 | frescă | 225 x 200 cm | Pinacoteca Civica, Sansepolcro, Italia

Viața de artist și teoretician – a publicat mai multe tratate despre pictură, printre care *De prospectiva pingendi*, unde continua dezbaterea asupra noii teorii a perspectivei – a lui Piero della Francesca (cca 1415–1492) a fost, până la un anumit punct, aceea a unui călător. Nu s-a legat de vreo regiune, pictura purtându-l în diferite locuri din peninsula italică. *Învierea lui Hristos* se află, în prezent, în orașul său natal, Borgo San Sepolcro (astăzi numit Sansepolcro). Fresca s-a aflat inițial în Residenza, o sală de ședințe a administrației locale, lucrarea fiind comandată pentru Sala dei Conservatori. Punctul central al frescei îl constituie figura care se înalță a lui Isus, iar poziția sa frontală denotă siguranța și solemnitatea spiritului creștin. Organizându-și compoziția în jurul unei linii verticale dominante, care împarte pictura în două părți, Piero înfățișează iarna în partea stângă a picturii și vara în partea dreaptă. Citind această pictură, de la stânga la dreapta, privitorul înțelege că schimbarea anotimpurilor este un paralelism cu „renașterea" lui Hristos însuși. Acest tablou poate fi citit, în afară de direcția stânga-dreapta, și de jos, unde soldații dorm, în sus, către poziția dreaptă, verticală a lui Isus, cu piciorul drept pe marginea sarcofagului, părând gata să se ridice și să părăsească la propriu scena. Această desfășurare, de la pasivitate la acțiune, de la somn la mișcare, transmite mesajul esențial al picturii – Hristos este forța supremă. **CS**



Dipticul ducilor de Urbino
Piero della Francesca

cca 1465–1466 | tempera pe lemn | 47 x 33 cm | Uffizi, Florența, Italia

Personajele care se privesc unul pe altul de atâtea secole, pe fundalul unui peisaj luminos (cel dintâi fundal peisagistic din portretistica renascentistă italiană), sunt Federico da Montefeltro, puternicul conducător al orașului-stat Urbino, și tânăra sa soție, Battista Sforza. Probabil că intenția a fost ca picturile să fie asamblate sub forma unui diptic. Pe spatele panourilor, Piero della Francesca (cca 1415–1492) a înfățișat cuplul în peisaje alegorice, în care triumfale. În aceste portrete, singurele cunoscute ale lui Piero, el îi înfățișează din profil absolut aidoma unor versiuni pictate ale unei medalii din Renaștere, în ton cu moda vremii. Realiste, dar și idealizate, fiecare profil este conținut într-un plan perfect schițat. Îmbrăcat în haine de curte de un roșu aprins, cu tocă oficială, Federico este înfățișat cu tot cu imperfecțiunile pielii pătate cu alb și cu nasul strâmb, rupt într-un turnir. Acel accident îi desfigurase și obrazul drept al feței, Piero ascunzându-l privirii în mod elegant. În ciuda realismului pieptănăturii ei, a rochiei de brocart și a șiragului strălucitor de perle, fața Battistei are ceva nepământesc. Este posibil ca Pietro să se fi inspirat pentru portretul ei din masca mortuară a acesteia, Battista murind în plină tinerețe. S-a căsătorit cu Federico la paisprezece ani și, după ce a născut opt fiice în unsprezece ani, și-a oferit viața Domnului în schimbul unui fiu. În 1472, fiul mult dorit s-a născut; șase luni mai târziu, Battista a murit de pneumonie. Deși criticii încă dezbat datarea acestui dublu portret, cel mai probabil este că Federico l-a comandat în memoria soției sale. **JW**



Cina cea de taină
Dierec Bouts

1464–1467 | ulei pe lemn | 185 x 284 cm | Sin Pieterskerk, Leuven, Belgia

Dierec Bouts (cca 1415–1475), originar din Haarlem, s-a stabilit în Leuven pe la 1444. În 1464, patru membri ai Frației Sfântului Legământ al Bisericii Sf. Petru i-au comandat lui Bouts un altar. Contractul de comandă, care încă mai există, prevedea că doi teologi aveau să fie consilieri în privința subiectului lucrării. *Cina cea de taină* este o temă rară în pictura pe lemn din Țările de Jos. Bouts a plasat scena de pe panoul central – momentul în care Isus anunță că anafura sau pâinea este trupul său – într-o încăpere flamandă. Cei doisprezece apostoli stau rigizi în jurul unei mese pătrate, care domină încăperea. Figura lui Hristos este plasată exact în mijlocul tabloului. Unghiul de vedere este înalt, permițându-ne să privim de sus în jos în încăperea spațioasă. Ferestrele ne lasă să vedem frânturi ale orașului, doi bucătari ne urmăresc din bucătărie, și nu lipsește nici grădina. Bouts a fost un adevărat maestru al retragerii spațiului, abilitate evidentă pe panourile laterale. Aceste aripi înfățișează fiecare câte două scene mai puțin cunoscute din Vechiul Testament, care sunt asociate cu euharistia: întâlnirea dintre Avraam și Melchizedek (Geneza 14), primul prinos de pâine și vin din partea unui preot; Strângerea Mannei (Exodul 6), în care, din ceruri, a fost trimisă pâine pentru israeliții înfometați; Ilie în deșert (I Regi 19), căruia un înger i-a adus pâine și vin; și sărbătoarea Pesah (Exodul 12), echivalentul evreiesc al împărtășaniei. În aceste scene, Bouts a utilizat o metodă nouă de plasare a figurilor de-a lungul axelor diagonale, care conduc în depărtare ochiul privitorului. **EG**



Sfântul Gheorghe și balaurul
Sano di Pietro

cca 1440–1470 | tempera pe lemn | Museo Diocesano, Siena, Italia

Sano di Pietro (cca 1405–1481) a fost un artist de succes în Siena secolului XV, atelierul său realizând un număr mare de icoane de altar, predele și picturi pe lemn pline de forță. Lucrări precum *Sfântul Gheorghe și balaurul* sunt tipice pentru maniera artistului – caracterizată de simplitate, claritate și calități decorative, pe care el le-a transformat într-o rețetă de succes – și înfățișează un personaj istoric și legendar bine-cunoscut. Artistul a înfățișat diferiți sfinți în lucrările sale, Sfântul Gheorghe fiind frecvent reluat. Sano di Pietro a rămas fidel modelelor deja încercate cu succes, iar aici sfântul ocrotitor al Angliei este redat ca în pictura vremii – un tânăr cavaler medieval omorând balaurul pentru a o salva pe fiica regelui, în schimbul promisiunii că supușii regelui se vor boteza. Pictorul încearcă să prezinte spațiul real tridimensional și revine la un stil de pictură simplu și medieval. Compoziția este echilibrată, calul fiind imaginea centrală dominantă, fiecare element fiind bine strâns într-un contur închis care creează mai degrabă un șablon plăcut decât o scenă convingătoare. Lucrarea are trăsături decorative, bidimensionale, dragonul înfășurat în jurul picioarelor calului Sfântului Gheorghe aproape dispare, fiind pictat ca element decorativ, și nu ca fiară vie și înfricoșătoare. Ceea ce face interesantă lucrarea este simțul puternic, tipic sienez, al culorii și al desenului. Sano di Pietro era foarte priceput la crearea de imagini cu o imediată forță de atracție. **AK**



Vânătoarea
Paolo Uccello

cca 1470 | ulei pe pânză | 74 x 177 cm | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

Eleganta scenă de vânătoare a lui Paolo Uccello (Paolo di Dono, cca 1397–1475) – una dintre lucrările de mare valoare ale Universității Oxford –, a fost admirată de generații de studenți, cu ochii obosiți de studiul clasicilor. În această lucrare târzie, marele pionier al realizării de lucrări de referință își plasează subiectul pe fundalul miezului de noapte. Unii critici leagă scena de partidele de vânătoare ale lui Lorenzo de Medici, la marginile Pisei, dar acest lucru nu se poate dovedi; alții cred că pictura este o ilustrare a unei *novella* necunoscute. Cunoscutul istoric de artă și autoritate mondială în pictura lui Uccello, John Wyndham Pope-Hennessy, consideră această pictură ca fiind „una dintre cel mai puțin afectate picturi romantice" ale timpului în care a fost realizată. Deși nu se poate spune că nu poate fi asemănată cu nimic altceva, totuși *Vânătoarea* este la fel de misterioasă în privința originii, pe cât este de seducătoare în inovații neobișnuite. Pe măsură ce ochiul se acomodează cu întunericul scenei, vede personajele luminându-se în costumele lor de curte, cu bonetele de catifea și însemnele violete asortate. Niciodată până atunci în pictură roșul nu fusese folosit într-atât pentru o asemenea compunere a petelor de culoare. Renunțând la trupurile sfârtecate din scenele de luptă pentru care era cunoscut, Uccello adoptă aici același limbaj vizual al liniilor ortogonale, lucru evident la trunchiurile arborilor. Covorul verde al pădurii dă viață florei și animalelor care sunt parte la acțiune. Cei patru copaci din prim-plan care, în mod iscusit, împart pânza în trei spații echidistante, echilibrează scena și atrag ochiul din ambele direcții către un punct nedefinit. **SP**



Portret de bătrână
Hans Memling

cca 1470 | ulei pe lemn | 26,5 x 18 cm | Museum of Fine Arts, Huston, SUA

În anii 1460, Hans Memling (cca 1430–1494) s-a stabilit în prosperul oraş negustoresc flamand Bruges, unde talentul său extraordinar a fost recunoscut şi răsplătit cu un şir neîntrerupt de comenzi. Multe erau portrete, un gen în care pictorul a excelat. Ca şi alte portrete ale lui Memling, personajul este înfăţişat din trei sferturi, într-o vreme când portretiştii italieni încă rămăseseră la profile. Ca de obicei, ochii personajului nu-i întâlnesc pe cei ai privitorului, uitându-se în jos şi lateral, cu o anume pietate şi interiorizare. Obişnuit, Memling îşi plasa subiectele în faţa unui peisaj, în timp ce aici avem un fundal simplu, verde-albăstrui. *Portret de bătrână* este un exemplu al măiestriei tehnice a pictorului, în special în sublinierea nasului puternic şi a faldurilor vălului. Acoperământul de cap care îi încadrează faţa este uşor transparent pe alocuri, putându-se observa pe sub el nuanţa pielii sau tivul de blană al rochiei. Nemişcarea şi calmul care caracterizează întreaga pictură a lui Memling erau definitorii, se pare, şi pentru cei care i-au servit drept modele. Există o mulţumire de sine în trăsăturile femeii pe deplin conştiente de virtuţile sale. **RG**



Sf. Gheorghe şi balaurul
Paolo Uccello

cca 1470 | ulei pe pânză | 55,5 x 74 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Există două versiuni ale picturii *Sfântul Gheorghe şi balaurul* atribuite lui Uccello (Paolo di Dono, cca 1397–1475). Ambele se bazează pe foarte răspândita operă din secolul XIII, *Legenda Aurea (Legenda de aur)*, scrisă de Jacoppo de Voragine, despre vieţile sfinţilor. Prima versiune se află la muzeul Jaquemart-André, din Paris. Cea de la Londra este considerată a fi printre lucrările târzii ale lui Uccello. Aici sunt înfăţişate două poveşti: cea dintâi descrie lovitura aducătoare de victorie cu care Sf. Gheorghe îl învinge pe balaur. Sfântul Gheorghe luptă cu fiara supranaturală, pentru a o salva pe prinţesă, dar lupta sa cavalerească este înlesnită de domniţă care, folosind doar centura ca lesă, îl farmecă şi îl trimite pe balaur la moarte. Felul în care se prezintă personajele şi înscrierea lor perfectă în spaţiu îi aparţin categoric lui Uccello. Un element neobişnuit al compoziţiei îl constituie ochiul furtunii gata să izbucnească, aflat undeva, deasupra copacilor din dreapta. Prin sublinierea curajului extraordinar şi a forţei supranaturale necesare pentru sarcina pe care o are de îndeplinit Sfântul Gheorghe, privitorul este lăsat să mediteze dacă nu cumva acea furtună cenuşie nu este un semn al intervenţiei divine. **SP**



Peisaj de iarnă
Sesshū

cca 1470 | tuş de pergament | 46,5 x 29,5 cm | Muzeul Naţional din Tokyo, Japonia

Preotul budist Yen Sesshū (cca 1420–1506) este considerat a fi cel mai mare maestru al picturii japoneze în tuş. Călătorind de-a lungul ţării ca preot itinerant, Sesshū şi-a dedicat viaţa picturii. De tânăr, a intrat în templul Shūkoku-ji din Kyoto, unde a acumulat cunoştinţe de filosofie zen şi de pictură sub îndrumarea lui Shūbun. Pe la vârsta de 40 de ani, Sesshūs s-a mutat în provincia Yamaguchi, pe principala insulă a arhipelagului nipon, unde a fondat atelierul Unkoku-an. În 1467, a însoţit o misiune comercială în China dinastiei Ming, pentru a studia diversele stiluri de pictură cu cerneală. De la el se reclamă naturalismul în pictura peisagistică. *Peisaj de iarnă* este o interpretare proprie a stilului Xia Gui, caracterizat de folosirea stropilor de cerneală *(hatsuboku)*. Moştenirea lirismului lăsată de profesorii săi japonezi este vizibilă aici. Sesshū a înfăţişat munţi, dealuri şi stânci în tehnica numită *shumpū*, ce combină contururi ferme cu linii mai delicate, pentru crearea senzaţiei de tridimensionalitate. Cu mult înainte de perioada modernă, el dobândise deja reputaţia de geniu artistic – impresionantul număr de discipoli pe care l-a avut face dovada influenţei şi popularităţii sale. **FN**



Sfânta Familie
Martin Schongauer

cca 1470 | ulei pe lemn | 26 x 17 cm | Alte Pinakothek, München, Germania

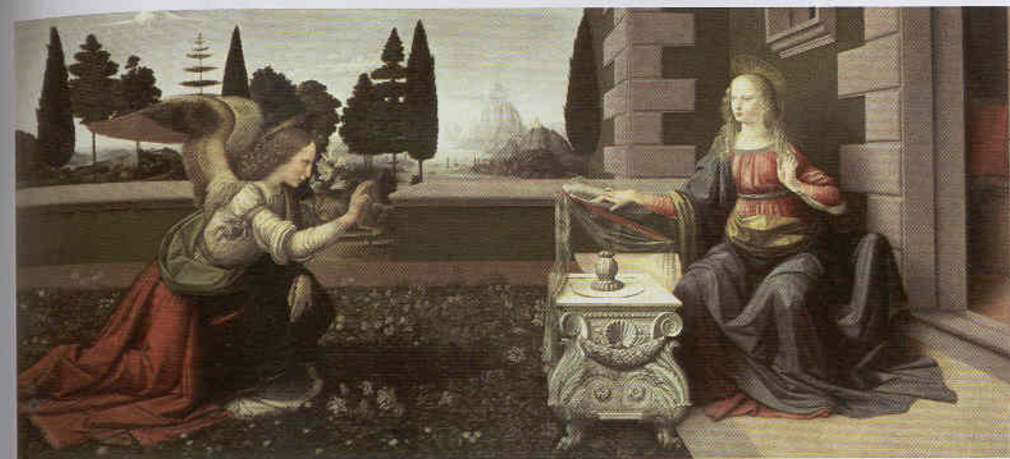
Martin Schongauer (cca 1440–1491) era originar din oraşul alsacian Colmar, dar despre viaţa sa se ştiu foarte puţine. A devenit un artist important al vremii, specializat în gravură şi pictură. Se pare că a învăţat gravura de la tatăl său şi, ulterior, a fost foarte mult influenţat de arta din Ţările de Jos şi, în special, de lucrările lui Rogier van der Weyden. Schongauer a realizat mai ales picturi cu teme religioase, precum această mică, dar excelent realizată pictură a Sfintei Familii. Detaliile şi calităţile grafice sunt dovada talentului său de desenator, dar coloritul şi textura sunt cele care dau excelenţă tabloului. Echilibrul în această compoziţie este subliniat de utilizarea culorii şi se bazează pe armonia dintre planul vertical şi cel orizontal. Roşul bogat al veşmântului Mariei se continuă în eşarfa lui Iosif, formând premisele pentru aplicarea brunului intens cu care este pictată vaca din fundal, în timp ce puternica linie verticală centrează privirea pe subiectul de bază. Albastrul pal folosit pentru peisajul imaginar, pentru lac şi pentru munţi aduce o contrapondere. Gravurile lui Schongauer au influenţat artişti din toată Europa, în special pe Albrecht Dürer. **TP**



Madona Brera | Piero della Francesca

1472–1474 | ulei pe lemn | 251 x 172 cm | Pinacoteca Brera, Milano, Italia

Pe lângă fascinația pentru efectele de lumină, Piero della Francesca (cca 1415–1492) a fost profund interesat de arhitectură și geometrie. În nici o altă pictură nu sunt mai evidente aceste preocupări ale sale decât în *Madona Brera*, operă cunoscută și sub numele de *Altarul Montefeltro*. Piero a situat această scenă religioasă într-un spațiu casetat și boltit, închis în formă de scoică încastrată. De vârful scoicii atârna un ou de struț – cel mai probabil un simbol al învierii. Întreaga compoziție se centrează pe imaginea răsucită a copilului Isus, înfățișat în timp ce doarme, prefigurând Patimile. Se crede că *Madona Brera* a fost comandată de ducele de Urbino, Federico da Montefeltro, în memoria soției sale, Battista Sforza, care murise recent, după ce dăduse naștere fiului lor, Guidobaldo. Trăsăturile Fecioarei sunt evident cele ale Battistei, în timp ce copilul Isus seamănă cu nou-născutul cuplului. Deși au planat semne de întrebare asupra acestei interpretări, prezența pioasă a lui Federico în genunchi pare să sugereze că este vorba despre o lucrare votivă, mijlocind prezentarea ducelui celor care intervin pentru el și-l protejează. Fiind una dintre ultimele lucrări realizate de artist, starea meditativă a asistenților, abordarea rece, rațională a luminii și a spațiului și sentimentul general de armonie, proporție și echilibru compozițional sunt reprezentative pentru contribuția unică a lui Piero la pictura din Quattrocento. CS



Bunavestire | Leonardo da Vinci

1472–1475 | ulei pe lemn | 98 x 217 cm | Uffizi, Florența, Italia

Anul 1472 este anul primei mențiuni a „artistului" Leonardo, odată cu înscrierea lui în celebra breaslă a pictorilor din Florența, alăturându-se unor artiști celebri precum Bottticeli, Ghirlandaio, Pollaiuolo și Perugino. Nu încape îndoială că ucenicia lui Leonardo da Vinci (cca 1452–1519) la Verrocchio, și el membru al breslei, a fost biletul său de intrare. În această perioadă, Leonardo avea obligația de a realiza o adevărată capodoperă pentru a se impune. Prima sa încercare îndrăzneață a fost *Bunavestire*. Având în vedere obiectivele multiple urmărite în această pictură, de la peisajul meditativ, la redarea minuțioasă a veșmintelor, nu se poate să nu apreciezi eforturile unui artist atât de precoce. În 1867, pictura a ajuns la Uffizi de la mănăstirea San Bartolomeo a Monte Oliveto din Toscana. Acest tablou melancolic realizat de tânărul Leonardo îl plasează, cel puțin în privința tratării tradiționale a subiectului, pe linia de descendență directă a picturii florentine. Degetele delicate ale Fecioarei au displăcut unor critici, care au considerat-o influența directă a lui Verrocchio. Alți critici acuză lipsa de intensitate emoțională caracteristică unui Leonardo matur. Mâna dreaptă a Fecioarei se asigură de locul care îi este dat Mariei în Evanghelii, când îngerul o întrerupe. Am putea interpreta acest gest ingenios ca un prim semn al utilizării poziției mâinii la Leonardo – a se vedea reacția apostolilor la aflarea trădării din celebrul său tablou *Cina cea de taină*. SP



Portret de bărbat | Antonello da Messina

cca 1475 | ulei pe lemn | 36 x 25,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Ca multe dintre portretele realizate de Antonello Messina (cca 1430–1479), și acest tablou al unui bărbat anonim reflectă două mutații majore în pictura italiană a secolului XV: influența antichității greco-romane și interesul crescând pentru arta din nordul Europei. Deși Antonello a lucrat cu culori, maniera de realizare a acestei lucrări amintește de busturile romane. Acest lucru este evident în alegerea făcută de Antonello, de a-și picta subiectul de la umăr în sus, și în faldurile imprimate în stofă, asemănătoare celor ale togii antice. Totuși, în ciuda acestor caracteristici, portretul realizat de artist rămâne portretul unui italian din perioada anilor 1400, și nu al unui roman din Antichitate. Și, mai important, pictura este o mărturie a cunoașterii artei nord-europene. Prezintă multe asemănări cu portrete aparținând școlii flamande, în special cu cele ale lui Jan van Eyck (cca 1390–1441). La fel ca și acesta, Antonello lucrează în ulei și își înfățișează subiectul în trei sferturi, dând posibilitatea stabilirii unei legături mai profunde între privitor și subiect. În plus, *Portret de bărbat* este realizat pe un fundal întunecat și demonstrează o atenție crescută la detalii, în special în ceea ce privește redarea părului și croiala gulerului, caracteristici care pot fi observate și în lucrările lui Van Eyck. Deși biograful Vasari susține că Antonello a călătorit în nordul Europei, e mai probabil ca el să fi fost influențat de picturile importate și de lucrările contemporanilor săi care erau, de asemenea, interesați de arta renascentistă din nord. **WD**



Condottiero | Antonello da Messina

1475 | ulei pe lemn | 36 x 30,5 cm | Luvru, Paris, Franța

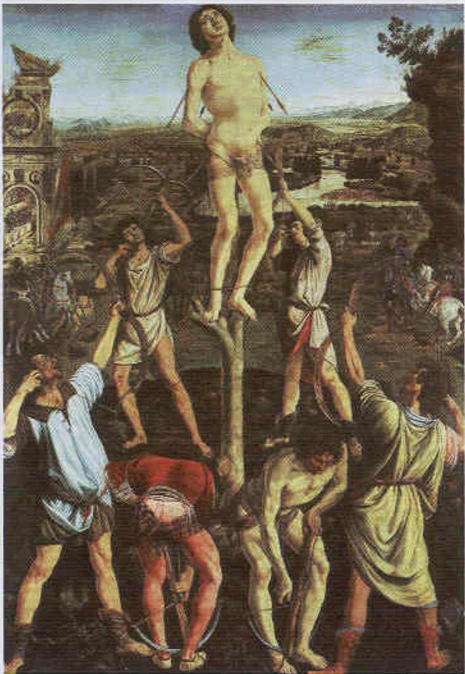
În tabloul care a devenit una dintre cele mai celebre opere aparținând lui Antonello da Messina (cca 1430–1479), pictorul înfățișează un comandant militar italian, cunoscut sub numele de condotier. Condotierii conduceau grupuri de mercenari plătiți să lupte pentru un oraș, astfel că orașul nu trebuia să-și întrețină propria armată. Oameni cu aceeași ocupație, precum subiectul din tabloul lui Antonello, existau din anii 1300 și au jucat un rol important în viața politică a Italiei timp de multe secole. În vremea lui Antonello, condotierii aveau o profesie lucrativă, mai ales pe fondul situației politice instabile din Italia. Până în secolul XIX, Italia era alcătuită din orașe-stat independente. Condotierii erau foarte des solicitați să lupte în războaiele dintre statele aflate în conflict și mărturiile arată că prețul cerut de aceștia pentru a asigura protecția a crescut dramatic în secolul XV. Antonello este vădit preocupat de ilustrarea rangului subiectului său. În loc să fie prezentat în luptă, acest comandant militar este înfățișat stând, în fața unui fundal întunecat, îmbrăcat în haine simple și cu pălărie, sigur pe sine, astfel ridicându-l mai presus de statutul de simplu războinic. Probabil că subiectul lui Antonello era îndeajuns de bogat pentru a-și permite un titlu apropiat de cel de gentilom și a comandat portretul pentru a-și sublinia poziția socială. Totuși, Antonello ne reamintește că acest om este un războinic nemilos. Examinând mai atent chipul acestuia, observăm o rană pe buza superioară, căpătată în război. Mai mult, el fixează privitorul cu o privire directă și înghețată, obligându-ne să recunoaștem caracterul agresiv al acestui om. **WD**



Altarul Portinari | Hugo van der Goes

cca 1475 | ulei pe lemn | 253 x 586 cm | Uffizi, Florența, Italia

Tomasso Portinari – un bogat om de afaceri italian și reprezentantul familiei Medici la Bruges – a comandat acest impresionant altar pentru capela familiei sale din Florența. Mânat de dorința evidentă de a-și impresiona concitadinii și de a-și sărbători succesul în Flandra, Portinari l-a ales pe pictorul Hugo van der Goes (cca 1440–1482) din Ghent, pentru a realiza pictura. Van der Goes a realizat o capodoperă care este nu doar un omagiu foarte potrivit adus lui Portinari, ci și o interpretare foarte personală a scenei Nativității. Icoana de dimensiuni considerabile îi înfățișează pe păstori veniți să se închine la Sfânta Familie, potrivit relatării lui Luca (2:10–19). Scena centrală redă bucuria nașterii lui Isus, dar, în același timp, subliniază smerenia familiei și a țăranilor. Artistul a reintrodus o ierarhie mai veche a proporțiilor, Sfânta familie având dimensiuni mai mari, iar donatorii și îngerii, mai mici. Personajele sunt așezate diagonal în jurul Mariei, ale cărei mâini constituie centrul compoziției. Această construcție neobișnuită produce o mișcare ușor lipsită de echilibru, dar dinamică. Înclinația podelei din panoul central ar putea reflecta practica teatrului religios din epocă. Podeaua scenei este ușor ridicată pentru o mai bună vizualizare, iar personajele poartă costume potrivite cu misterele medievale. În imaginile de pe aripile laterale, donatorii îngenuncheați sunt însoțiți de sfinții lor patroni. În această pictură extraordinară, Van der Goes a reușit să îmbine iluzionismul uimitor al lui Van Eyck cu monumentalitatea lui Rogier van der Weyden și cu naturalismul peisajelor lui Dierec Bouts. **EG**



Martiriul Sf. Sebastian | Antonio și Piero del Pollaiuolo

1475 | ulei pe lemn | 291,5 x 202,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Antonio del Pollaiuolo (cca 1432–1498) a fost unul dintre marii maeștri și inovatori ai Renașterii. A fost un bijutier iscusit, smălțuitor, sculptor și pictor, trăind și lucrând în Florența, adesea alături de fratele său Piero (cca 1441–1496). Cei doi frați au colaborat la realizarea mai multor lucrări, inclusiv la *Martiriul Sfântului Sebastian*. Totuși, Antonio era mai talentat decât fratele său, iar excelenta redare a figurilor în acest tablou sugerează contribuția mai mare adusă de el. Antonio era un desenator extraordinar, iar puterea sa de înțelegere a anatomiei și a formelor umane era mult mai avansată decât cele ale epocii sale. În această pictură, figurile din prim-plan sunt masive și musculoase, demonstrând cunoașterea pozelor clasice și a formelor sculpturale. Un ritm interior domină pictura, determinat de compoziția personajelor din prim-plan, bazată pe trei poziții văzute din unghiuri ușor diferite. Acest lucru menține o senzație de continuitate în compoziție, în timp ce peisajul din fundal arată o nouă și evoluată percepție a detaliilor peisagistice. Frații Pollaiuolo, în special Antonio, s-au bucurat de un mare succes în timpul vieții. Redarea iscusită a figurilor și abilitatea de a sugera forma tridimensională solidă prin linii articulate și umbre minime au avut o mare influență asupra dezvoltării picturii în Renașterea italiană și nu numai. **TP**



Fecioara cu Pruncul pe tron | Cosimo Tura

cca 1475 | ulei și tempera pe lemn | 239 x 101,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Născut în Ferrara, Cosimo Tura (cca 1430–1495) a fost ucenicul lui Francesco Squarcione (cca 1397–1468) din Padova, cu care a învățat și Andrea Mantegna (cca 1431–1506). Influența lui Mantegna este notabilă în lucrările lui Tura, personajele acestuia fiind foarte sculpturale și solide, cum notabilă a fost și influența lui Piero della Francesca (cca 1415–1492) care se afla în Ferrara, în 1449. Totuși, Tura a adus o notă de fantezie aparte lucrărilor sale, cu, uneori, efecte ușor ireale și afectate. Această pictură, făcând parte din polipticul Roverella, este considerată a fi una dintre cele mai valoroase lucrări ale sale. A fost comandată de episcopul de Ferrara, Lorenzo Roverella, și concepută ca o icoană de altar pentru capela familiei Roverella din San Giorgio Fuori le Mura. Panourile îi înfățișează pe diverși membri ai familiei Roverella îngenunchind alături de sfinți. Lorenzo se afla pe panoul din stânga al altarului, distrus de o bombă în 1709. *Fecioara cu Pruncul pe tron* pare a fi partea de mijloc a polipticului. Un membru al familiei ciocănește pentru a fi primit în zona centrală, boltită, unde îngerii cântă, iar Fecioara își ține privirea plecată. Atmosfera picturii este oarecum impasibilă, evidențiată și mai mult de figurile senine, lipsite de emoție și de însuflețire. Tura a avut mai mulți elevi care au fost influențați de stilul său personal, printre care Francesco del Cossa (cca 1435–1477) și Ercole de Roberti (1456–1496), considerați drept cei mai importanți reprezentanți ai școlii de pictură de la Ferrara. **TP**



Primăvara | Sandro Botticelli

cca 1478 | tempera pe lemn | 203 x 314 cm | Uffizi, Florența, Italia

După ce s-a format ca bijutier, Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi, 1445–1510) a intrat ucenic în atelierul lui Fra Filippo Lippi (cca 1406–1469). Lippi elaborase un mod de redare a interacțiunii expresive între personaje și de utilizare a detaliilor decorative, moștenit din perioada gotică târzie. Boticelli a fost influențat și de Antonio Pollaiuolo (cca 1432–1498), ale cărui desene redând musculatura anunțau o nouă abordare figurativă a anatomiei umane și a proporțiilor. Botticelli a pictat opere de mici sau de mari dimensiuni, peisajele și personajele sale asigurându-i un loc printre cei mai apreciați pictori din toate timpurile. *Primăvara* omagiază Renașterea florentină, o renaștere culturală, politică și economică a republicii. Pictura s-a aflat, inițial, în casa de vară a familiei Medici, lângă *Nașterea lui Venus*. În *Primăvara*, Botticelli a imaginat o scenă plină de viață, care include, de la stânga la dreapta, figura mitologică a zeului Mercur; cele Trei Grații; Venus, zeița dragostei; nimfa Chloris; Flora, zeița fecundității; și Zefir, vântul de vest. Deasupra lor, Cupidon, zeul iubirii senzuale, își aruncă săgețile în direcția celor Trei Grații. Unii cercetători sunt de părere că pictura este o dovadă a interesului lui Botticelli față de neoplatonism, o îmbinare de elemente păgâne și creștine. În ciuda acestui fapt, este mai probabil că pictorul a realizat această pictură mitologică pentru că acest subiect îi fusese comandat de familia Medici, a cărei dragoste față de istoria și de arta antică greco-romană a influențat mulți pictori ai vremii. **SP**



Sfântul Francisc în extaz | Giovanni Bellini

cca 1480 | ulei și tempera pe lemn | 125 x 142 cm | Frick Collection, New York, SUA

Stând în fața acestui panou de mari dimensiuni este ușor să te pierzi printre multele și încântătoarele detalii de peisaj. Dar subiectul acestei picturi rămâne totuși Sfântul Francisc în Assisi. Îmbrăcat în rasa de călugăr, Sfântul Francisc stă desculț în prim-planul acestui tablou. Cu brațele larg desfăcute, cu capul și corpul arcuite, gura deschisă de uimire și venerație, fața și privirea i se îndreaptă în sus, către razele de lumină aurie care străpung albastrul cerului, în colțul din stânga sus. Sfântul Francisc s-a născut într-o bogată familie de negustori, dar a renunțat la bogăție în favoarea unei vieți simple, întemeind ordinul franciscan, în 1209. Această pictură de Giovanni Bellini (cca 1430–1516) evocă momentul în care Sf. Francisc a primit stigmatele, adică semne ale rănilor avute de Isus în momentul crucificării; se crede că aceste stigmate au apărut în mod miraculos pe trupul sfântului, în timpul unei perioade petrecute departe de lume, pe Muntele Alverna. Deși urme vagi sunt vizibile pe palmele și pe picioarele Sfântului Francisc, peisajul este cel care domină compoziția. În stâncile impresionante din partea dreaptă se află sălașul acestuia – masa de studiu și sandalele se zăresc sub bolta cu viță-de-vie. O îngrăditură de piatră, în care a fost plantat ienupăr, urmează conturul stâncilor și servește drept adăpost pentru un iepure plasat sub mâneca sfântului. Un măgăruș și un bâtlan cenușiu stau nemișcați în mijloc, iar un păstor cu turma lui poate fi văzut în depărtare. O lumină blândă și caldă dă unitate picturii, în care omul și natura apar în armonie. **AB**



Sultanul Mehmet al II-lea | Gentile Bellini

1480 | ulei pe pânză | 70 x 52 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

În 1453, tânărul sultan Mehmet al II-lea a șocat Occidentul cucerind Constantinopolul, capitala răsăriteană a lumii creștine. Astfel, Mehmet a transformat Constantinopolul în oraș musulman, creând panică în Biserica creștină. Acțiunile lui Mehmet al II-lea au avut un mare impact și asupra Veneției, oraș care se bucurase de legături politice și comerciale cu Constantinopolul. Acum însă, între cele două orașe era pe cale să izbucnească un război. În încercarea de a stinge conflictul, s-a ajuns la o înțelegere. Ca parte a înțelegerii, Mehmet al II-lea a cerut ca un artist venețian să fie trimis la curtea sa, iar conducătorii Veneției l-au ales pe cunoscutul Gentile Bellini (1429–1507). Ajungând la Constantinopol, în 1479, scopul călătoriei sale a fost să ajute la reluarea bunelor relații între cele două orașe și să picteze portrete, dintre care se crede că face parte și acesta. Bellini l-a înfățișat pe mărețul și necomunicativul sultan, sub o boltă clasică, rotundă. Este interesant faptul că Mehmet al II-lea nu se uită către privitor și nici nu este așezat frontal, două modalități prin care se poate exprima autoritatea subiectului. În schimb, el este răsucit față de axul privirii noastre, postură care amintește, în epocă, de evoluția portretisticii renascentiste italiane. Deși lucrarea este semnată de Bellini, autenticitatea sa a fost pusă sub semnul întrebării de multe ori, în special pentru că a fost aproape în întregime repictată în secolul XIX. Chiar dacă această lucrare este o copie, nu trebuie să ne surprindă că documentele din epocă menționează faptul că Mehmet al II-lea era foarte mulțumit de portretul plin de detalii și de ornamente. **WD**



Altarul San Giobbe | Giovanni Bellini

1480 | tempera și ulei pe lemn | 471 x 258 cm | Galleria dell'Accademia, Veneția, Italia

Acest altar a fost pictat de Giovanni Bellini (cca 1430–1516) pentru biserica San Giobbe din Veneția, artistul primind aprecieri imediate pentru lucrare. Născut în cea mai importantă familie de pictori venețieni de la sfârșitul secolului XV, Bellini s-a pregătit în atelierul tatălui său Jacopo Bellini (cca 1400–1470). El este cunoscut pentru adaptarea tehnicilor subtile și detaliate ale picturii în ulei, specifice Renașterii nordice, la grandioasa tradiție a picturii italiene de început de secolul XV. Se consideră că pictura în ulei, care dădea o mai mare libertate pictorilor, a fost introdusă în Veneția de Antonello da Messina, în timpul vizitei sale în oraș, în 1475. Culorile în ulei puteau fi utilizate în tușe groase de pigmenți vii sau în verniuri fine, transparente, permițând obținerea de umbre mai gradate și mai subtile, de nuanțe bogate și lumină care inundă scena. În *Altarul San Giobbe*, Bellini utilizează această nouă tehnică pentru a reda cu subtilitate drapajele celor trei îngeri cântăreți. Așezați pe treptele tronului, pe care stau Fecioara și Pruncul, genunchii, instrumentele și degetele de la picioarele îngerilor sunt văzute în racursi venind spre noi. Umbrele care creează zone de întuneric și subtilitatea luminii conving privitorul că personajele se află într-un spațiu real. Cântând la lăută și la rebec – un strămoș al viorii –, îngerii din stânga își ridică privirea către personajele de lângă tron. Concomitent, îngerul din dreapta rămâne concentrat pe coardele lăutei, jucând rolul de ecou al concentrării vizuale cerute de această pictură contemplativă și cucernică. **AB**



Tripticul Donne | Hans Memling

1480 | ulei pe lemn | 71 x 71 cm (panoul central), 71 x 30 cm (aripile) | National Gallery, Londra, MB

Tripticul Donne, cunoscut și sub numele de *Fecioara cu Pruncul cu sfinți și donatori*, se numără printre cele mai însemnate lucrări de artă flamandă din secolul XV. A fost comandată de un nobil galez, Sir John Donne de Kidwelly, într-o vizită la Bruges, unde activa Hans Memling (cca 1430–1494). Donne este înfățișat în genunchi în dreapta Fecioarei Maria. De cealaltă parte a panoului central stau îngenuncheate soția sa, englezoaica Elizabeth Hastings, și una dintre fiicele lor. Deși postura lor sugerează evlavie smerită, îmbrăcămintea face dovada bogăției și rangului lor, soții având la gât leul alb – emblema regelui Angliei Eduard al IV-lea. Pe panourile laterale sunt reprezentați sfinții patroni ai numelui lui Donne, Sf. Ioan Botezătorul (cu mielul) și Sf. Ioan Evanghelistul. Pe panoul central, Sf. Ecaterina îl prezintă pe Donne Fecioarei și Pruncului, iar Sf. Barbara o prezintă pe soția lui. Fecioarei îi stau alături îngeri cântând pentru pruncul Isus. Cel care observă întreaga scenă din spatele lui Ioan Botezătorul este, probabil, pictorul însuși. Memling interpretează cu multă abilitate convențiile care fixau atributele tradiționale ale sfinților: roata Sfintei Ecaterina devine roata unei mori de apă din fundal. Copilul Isus face un gest mai puțin clar cu mâna dreaptă – poate vrea să apuce fructul pe care i-l oferă un înger sau poate îl binecuvântează pe donator. Peisajul este fermecător – un morar descarcă sacii de pe măgar, un bărbat trece călare. Realismul riguros al planurilor se integrează în seninătatea și simetria întregului tablou. **RG**



Hristos înmânându-i Sf. Petru cheile | Pietro Perugino

1481–1482 | frescă | 335 x 550 cm | Capela Sixtină, Vatican, Italia

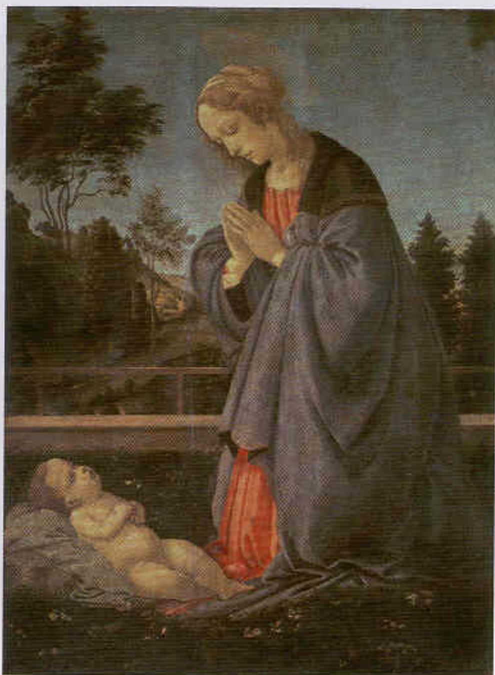
Pietro Perugino (Pietro Vannucci, cca 1450–1523) trebuie să fi avut o excelentă reputație ca pictor, dacă a fost chemat să realizeze această lucrare pentru Capela Sixtină – parte a unui ciclu de fresce realizat de mai mulți pictori. Faptul de a fi pictat acolo o lucrare considerată a fi capodopera sa prin excelență este o realizare cu atât mai impresionantă. Fresca este dominată de imaginea plină de forță a Sfântului Petru, primul apostol al lui Isus pe pământ, îngenuncheat, primind cheile Împărăției Cerurilor. În jurul lor sunt ceilalți apostoli (Iuda este al cincilea din stânga lui Isus) și personaje ale epocii – al cincilea personaj din marginea din dreapta a tabloului ar putea fi Perugino. Scena înfățișează multe detalii cu mare rafinament și precizie – chipuri, coafuri și veșminte foarte potrivite episodului înfățișat. Registrul din mijloc redă două momente din viața lui Isus – plata tributului (stânga) și lapidarea lui Isus (dreapta). În spate se află Templul din Ierusalim, prezentat ca o arhitectură în stil italian renascentist. Pe flancurile templului se află arcuri de triumf realizate după modelul Arcului lui Constantin din Roma, subliniind interesul manifestat în Renaștere pentru arta Antichității. Departe, în ultimul registru, este redat un peisaj senin, cu lumină sidefată și copaci fin conturați, care vor fi ulterior zugrăviți de mulți alți artiști ca modalitate de redare a spațiului infinit. Dacă spațiul nu este organizat într-o manieră logică tridimensională, compoziția simplă, simetrică, redă povestea clar și sigur. Claritatea spațială este o caracteristică esențială a lucrărilor lui Perugino și va deveni o trăsătură a artei renascentiste de mai târziu. **AK**



Altarul Părinților Bisericii | Michael Pacher

cca 1483 | ulei pe lemn | 216 x 396 cm | Alte Pinakothek, München, Germania

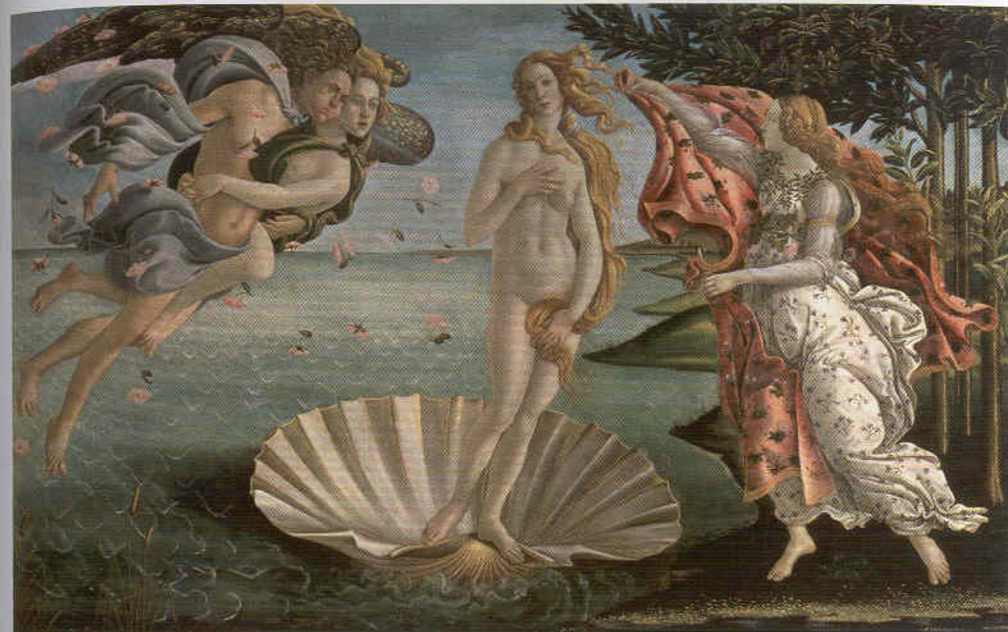
Michael Pacher (cca 1434–1498) s-a născut în Bruneck, unde și-a exercitat și cea mai mare parte a activității, lucrând, în principal, pentru bisericile locale. Se știu foarte puține despre el, exceptând faptul că era și un foarte bun sculptor. Sculptura sa se încadrează în curentul gotic târziu, dar pictura reflectă foarte puternic influența italiană, în special opera lui Mantegna (1431–1506). Această icoană a fost realizată pentru mănăstirea Neustift, de lângă Brixen, și este dovada extraordinarei capacități a artistului de a face o sinteză între caracteristicile picturale și cele sculpturale. Cei patru sfinți – de la stânga la dreapta, Ieronim, Augustin, papa Grigore cel Mare și arhiepiscopul Ambrozie – sunt așezați într-o scenografie arhitecturală dramatică, realizată cu mare măiestrie, care pare că se proiectează afară din pictură în spațiul privitorului. Totuși, efectul tridimensional contrastează cu personajele, cu un modelaj relativ plat. Există o diferență între perspectiva creată de dalele de gresie și de elementele de arhitectură văzute în racursi și dispunerea figurilor, făcându-le pe acestea mai puțin convingătoare decât cadrul general. Personajul plasat chiar în prim-planul lucrării evocă operele lui Mantegna și îl reprezintă pe împăratul Traian, scos din purgatoriu de către papa Grigore. Combinația dintre gotic și elemente renascentiste este evidentă, în special în detalii reduse la contur asociate unor forme sculpturale puternice și unor zone clare și nevalorate de culoare. Lucrarea lui Pacher reprezintă una dintre primele interpretări ale ideilor renascentiste italiene, în cadrul tradiției artei germanice. **TP**



Adorarea Pruncului | Filippino Lippi

1483 | tempera pe lemn | 96 x 71 cm | Uffizi, Florența, Italia

Filippino Lippi (1457–1504) și-a făcut ucenicia pe lângă tatăl său, Fra Filippo Lippi, și, după moartea acestuia, în 1469, sub îndrumarea lui Sandro Botticelli. Pictura de mai sus este una dintre primele lucrări ce păstrează încă influența tatălui și a maestrului său. Subiectul îl reprezintă adorarea Pruncului de către Fecioară, imaginea demonstrând umanizarea figurilor sfinte, survenită în timpul Renașterii. Legătura tandră dintre mamă și copil este emoționantă, de către Fecioară nemaifiind redată ca o figură îndepărtată și inaccesibilă, iar chipul ei evocând chipul mamei lui Filippino, Lucreția Buti, care apare și în multe tablouri ale lui Fra Filippo. Deși *Adorarea* a fost pictată înainte ca *Altarul Portinari* (1475–1478) al lui Hugo van der Goes să fi ajuns în Florența, suscitând un mare interes artistic, există importante dovezi de raportare la pictura flamandă, în special scânteietorul „covor" de flori și peisajul din fundal. Cei doi Lippi ar fi putut să se inspire din felul în care Leonardo adoptase aceste caracteristici nordice. De exemplu, și în *Bunavestirea* (1472–1475) acestuia este redat un port în fundal. Cunoscută drept „Steaua Mărilor", Maria este, deci, asociată cu apa. Portul mai simbolizează și viața eternă. Zidul parapetului – o trăsătură a ambelor picturi – sugerează un spațiu închis, referire la virginitatea Fecioarei. La acest moment, Lippi nu adoptase tehnica *sfumato* a lui Leonardo, dar își redusese dependența de linearitatea lui Botticelli. La puțin timp după realizarea acestei picturi, Lippi a fost angajat să termine frescele din capela Brancacci, începute de Masaccio și Masolino. **WO**



Nașterea lui Venus | Sandro Botticelli

1482–1486 | tempera pe pânză | 172,5 x 278,5 cm | Uffizi, Florența, Italia

Nașterea lui Venus este una dintre cele mai celebre picturi din lume. A fost realizată de Alessandro di Mariano Filipepi (1445–1510), numit Sandro Botticelli, pictor italian din școala florentină. A fost elevul lui Fra Filipo Lippi, cel mai bun pictor din Florența acelor vremuri. Botticelli a devenit cunoscut cu pictura *Fortezza* (1470) și din această cauză a fost angajat să picteze *Nașterea lui Venus* pentru Lorenzo Magnificul din familia Medici. Conform legendei, Venus a fost concepută după ce titanul Cronos și-a castrat tatăl, pe zeul Uranus, acesta fertilizând marea cu organele sexuale tăiate. *Nașterea lui Venus* înfățișează momentul când, ieșind din mare dintr-o scoică, Venus ajunge pe țărm la Paphos, în Cipru. Două personificări ale vânturilor se îngrijesc să o împingă spre țărm, acolo unde o nimfă vrea să-i acopere trupul gol cu o mantie decorată cu flori de primăvară. Se crede că poziția luată de Venus și-ar avea originea în sculptura antică, foarte apreciată în aceea epocă, la Florența. În ciuda proporțiilor ciudate ale corpului – gâtul alungit și brațul stâng prea lung –, Venus este de o frumusețe izbitoare, cu pielea delicată și șuvițele mătăsoase de păr căzându-i ușor pe umeri, încă ude de apa mării. Venus s-a născut ca zeiță a frumuseții, privitorul fiind martor al acestui act de creație. Coboară din scoica aurită, vântul suflă trandafiri asupra ei – cu miez de aur –, iar portocalul înflorit din spatele ei este și el punctat cu aur. Istoric, aceasta este cea mai importantă pictură de la Antichitatea clasică, înfățișând un nud. **MC**



Bunavestire cu Sfântul Emidius
Carlo Crivelli

1486 | tempera și ulei pe pânză | 207 x 146,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Carlo Crivelli (cca 1435–1495) a pictat această fastuoasă icoană de altar pentru o biserică din Ascoli, orașul din regiunea Marche unde, în calitate de artist, și-a petrecut cea mai mare parte a vieții. A fost realizată pentru celebrarea unui important eveniment local – acordarea decretului de autoguvernare orașului, de către suzeranul său, papa Sixtus al IV-lea, în timpul sărbătorii Buneivestiri, din 1482. Crivelli o înfățișează pe Fecioară îngenunchind în camera ei. Afară, pe stradă, înaripatul arhanghel Gavriil, care a venit să-i vestească că va da naștere Fiului lui Dumnezeu, îngenunchează și el. Sfântul Emidius, ocrotitorul orașului Ascoli, încearcă să-i abată atenția într-un moment nepotrivit, arătându-i un model la scară al orașului, cu multele sale turnuri. O rază aurită îi aduce Mariei Sfântul Duh. Arhitectura bogat ornamentată oferă un exercițiu de perspectivă, liniile convergând vertiginos către un punct care dispare în treimea din stânga a imaginii. Crivelli acoperă structura geometrică strictă cu o multitudine de detalii: un copil urmărește scena din capul scărilor, în partea stângă, un bărbat citește o scrisoare pe pod, în fundal, lucrurile din camera Mariei sunt amănunțit descrise, precum glastra de flori din fereastră. Multe dintre acestea au o semnificație – păunul, de exemplu, care îi oferă pictorului o bună ocazie să-și demonstreze măiestria, simbolizează și nemurirea, prevestind ridicarea la ceruri a Fecioarei. Dar privitorul nu are nevoie să se implice în asemenea detalii ezoterice ale picturii, pentru că impresiile vizuale sunt copleșitoare chiar și pentru ochiul necunoscătorului. **RG**



Francesco Sassetti și fiul său Teodoro
Domenico Ghirlandaio

cca 1487 | tempera pe lemn | 84 x 63 cm | Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

Domenico di Tommaso Curradi di Doffo Bigordi, cunoscut ca Domenico Ghirlandaio (cca 1449–1494), se trăgea dintr-o străveche și mândră familie de artizani, negustori și artiști de succes. O legendă apocrifă propagată de Vasari socotește că numele Ghirlandaio (din cuvântul „ghirlandă“) provine de la tatăl acestuia, care ar fi creat o serie de ornamente pentru păr. Vasari ne mai spune și că Ghirlandaio a lucrat pentru familia Sassetti. Angajat la băncile familiei Medici din Avignon, Geneva și Lyon, „general manager“ Francesco Sassetti (1421–1490) a lucrat și pentru Piero de'Medici și pentru Lorenzo al II-lea Magnificul. Acest dublu portret al tatălui și al fiului este complicat de descifrat prin faptul că Sassetti a avut doi băieți, ambii numiți Teodoro. Fiul mai tânăr se născuse în anul în care murise celălalt copil. Se crede că băiatul din pictură este fiul mai tânăr, ceea ce datează pictura în anul 1487, deși nu se poate afirma cu toată certitudinea. Figura paternă severă este atenuată de inocența copilului care se uită direct în ochii tatălui său. Deși menit să fie un portret oficial, rigiditatea compoziției și bărbatul în poziție statică, cu umerii săi lați, sunt contrabalansate de modelul floral de pe îmbrăcămintea copilului și de mâinile sale moi. Fața și corpul lui Sassetti au fost puternic repictate, ceea ce ar putea explica afabilitatea figurii centrale. În fundal, Ghirlandaio a înfățișat oratoriul construit de Sassetti la Geneva. Aceeași clădire este inclusă în frescele lui Ghirlandaio realizate pentru Sassetti la Florența – un omagiu adus de pictor comanditarului său. **SP**



Viziunea binecuvântatului Gabriele | Carlo Crivelli

cca 1489 | ulei și tempera pe lemn | 141 x 87 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Gabriele Ferretti s-a născut într-o bogată familie din Ancona, în regiunea Marche din Italia. S-a alăturat ordinului franciscan al călugărilor cerşetori, devenind stareţ al mănăstirii San Francesco ad Alto, din Ancona. Gabriele a murit în 1489 şi a fost beatificat postum de papă, care a recunoscut miracolele şi viziunile care i se atribuiau. Pentru a celebra onoarea acordată, familia Ferretti a decis să renoveze mormântul lui Gabriele, din biserica San Francesco ad Alto. Veneţianul Carlo Crivelli (cca 1435–1495), apreciat pictor care lucra în regiunea Marche, a fost angajat să realizeze această pictură, ca parte a lucrărilor de renovare a mormântului. Ea ilustrează un eveniment din binecuvântata viaţă a lui Gabriele – viziunea cu Fecioara şi Pruncul, lângă biserica mănăstirii, clădirea care apare în dreapta imaginii. Gabriele, îmbrăcat în rasa gri a ordinului său, îngenunchează în adoraţie, Fecioara şi copilul Isus plutind deasupra lui într-o migdală cu margini de flăcări. Vârfurile degetelor lui Gabriele, încrucişate în rugăciune, marchează punctul central al compoziţiei. Rigiditatea veşmântului monahal sugerează influenţa stilului bizantin al icoanelor. În maniera tipică lui Crivelli, partea de sus a picturii este împodobită cu fructe, procedeu abil de tratare în *trompe d'oeil*, la modă în Quattrocento. Privitorii de azi sunt atraşi de modul precis de redare a obiectelor de felul celor din prim-plan, precum vegetaţia, cartea deschisă şi sandalele sfântului. **RG**



Bătrânul și nepotul | Domenico Ghirlandaio

cca 1490 | ulei pe lemn | 62 x 46 cm | Luvru, Paris, Franța

Domenico di Tommaso Curradi di Doffo Bigordi, cunoscut ca Domenico Ghirlandaio (cca 1449–1494), a fost un pictor florentin crescut într-o casă de artişti. A fost un foarte cunoscut pictor de fresce şi portretist. *Bătrânul şi nepotul* este tabloul cel mai cunoscut al lui Ghirlandaio şi este definitoriu pentru portretele sale. Un desen aflat la Muzeul Naţional din Stockholm dovedeşte faptul că Ghirlandaio a realizat schiţe ale personajului în vârstă, cu tot cu excrescenţele de pe nas. Se crede că pictura a fost realizată pe baza schiţei de la Stockholm şi terminată după moartea bătrânului. Din câte se pare, acesta suferea de rinofimă, rezultat al unei acnee rozacee care îl desfigurase. Dar realismul portretului este neobişnuit pentru acea epocă. Includerea sluţeniei de către Ghirlandaio e posibil să-i fi influenţat pe artiştii de mai târziu, precum Leonardo, să-şi picteze subiecţii „cu defecte cu tot". Nu este sigur dacă băiatul era sau nu înrudit cu bătrânul. Se crede că, dacă tabloul a fost terminat după moartea bătrânului, copilul ar fi putut fi adăugat de Ghirlandaio pentru a crea o poveste. Privitorul este, cu siguranţă, impresionat de scenă. Faţa îmbătrânită a bărbatului contrastează cu pielea netedă şi tânără a copilului. Ochii celor doi se întâlnesc cu afecţiune, în timp ce copilul întinde mâna către bătrân. Tonurile calde de roşu subliniază această legătură afectivă. Fereastra deschisă şi peisajul care se zăreşte prin ea erau adesea folosite de artiştii florentini ai vremii, dar redarea lor în tonuri reci de gri, ca aici, sugerează că viaţa bătrânului se apropie de final. **MC**



Bătălia de la Mailberg
Hans Part

1489–1492 | ulei pe lemn (detaliu) | Mănăstirea Klosterneuburg, Austria

Dată fiind frumusețea extraordinară a descrierii din lucrările sale, este surprinzător faptul că Hans Part a rămas un pictor atât de necunoscut – nu se știu nici măcar data nașterii sau cea a morții sale. El a realizat o serie de picturi excepționale care alcătuiesc un triptic cunoscut sub numele de *Arborele genealogic al Casei Babenberg*. Familia Babenberg a condus Austria din 976 până în 1248, când a fost alungată de Habsburgi. Acest episod din triptic îl înfățișează pe Leopold al II-lea de Babenberg (cca 1055–1102), cunoscut ca Leopold „cel Frumos", în bătălia de la Mailberg, din 1082. Bătălia a făcut parte din Disputa pentru Învestire – cea mai importantă luptă pentru putere dintre stat și Biserică din Evul Mediu. La început, Leopold a fost aliatul împăratului Henric al II-lea, apoi a trecut de partea papei și în bătălia de la Mailling a fost învins de Vratislav al II-lea al Boemiei, care lupta pentru Henric, deși ulterior Leopold și-a recâștigat domeniile. În acest tablou, eleganta abație de la Melk, fondată în 1089, când Leopold și-a donat unul dintre castelele sale călugărilor, se vede în depărtare, în partea dreaptă a picturii aflându-se reședința lui Leopold, castelul Thunau. **TP**



Sf. Augustin în chilie
Sandro Botticelli

1490–1494 | tempera pe lemn | 41 x 27 cm | Uffizi, Florența, Italia

În afara comenzilor pe care le executa în calitate de pictor de curte, pentru comemorarea victoriilor lui Lorenzo Magnificul, evlaviosul Sandro Botticelli (Alessandro di Mariano Filipepi, 1445–1510) era fascinat atât de legendele creștine, cât și de cele păgâne. Această imagine cu subiect religios a fost, se pare, realizată pentru abația Santo Spirito, singura mănăstire de călugări augustinieni din Florența. Deși Sfântul Augustin nu fusese călugăr, aici poartă robă de episcop peste rasa ordinului. Atașamentul sfântului pentru viața monastică este clar redat în atitudinea calmă cu care se uită pe masa de scris. Dimensiunile reduse ale imaginii și draperia trasă subliniază atmosfera de izolare și de devoțiune a călugărului penitent, aflat la lucru. Arhitectura austeră a chiliei, cu boltele din piatră cenușie și tavanul casetat, evocă planurile arhitectului contemporan Giuliano da Sangallo. La baza tabloului sunt împrăștiate foi de hârtie, aruncate. Este o umilă aducere aminte a faptului că însuși Augustin, unul dintre marii autori teologi ai creștinismului, a trebuit să facă nenumărate corecturi pentru a putea scrie pagini de adâncă semnificație. **SP**



Calomnia
Sandro Botticelli

1494–1495 | tempera pe panou | 62 x 91 cm | Uffizi, Florența, Italia

Sandro Botticelli (1445–1510) s-a născut la Florența, condusă la acea vreme de Cosimo de Medici, și mai târziu va deveni prieten cu celebrul său nepot, Lorenzo, zis „Magnificul". Botticelli a fost unul dintre cei mai faimoși artiști angajați de Lorenzo, dar această pictură a realizat-o pentru sine. Este ultimul său tablou care redă o poveste nonreligioasă și care s-a păstrat până azi. Tema pleacă de la descrierea pe care Lucian, un autor grec din Antichitate, o făcuse unei picturi realizate de Apelles. Opera acestui artist din Grecia antică se voia o replică dată acuzațiilor aduse de un alt pictor, Antiphilos, cum că Apelles ar fi fost implicat într-un complot împotriva regelui. Antiphilos își repetase acuzațiile în fața geografului și astronomului Ptolemeu, care îl crezuse. Un martor a depus însă mărturie în favoarea lui Apelles, iar Ptolomeu a trebuit să-i acorde acestuia daune, care includeau o recompensă de o sută de taleri și transformarea lui Antiphilos în sclavul personal al lui Apelles. Tabloul lui Botticelli a urmat descrierea detaliată făcută de Lucian. Imaginea e plină de amănunte. În dreapta se află un om cu urechi de măgar întâmpinând-o pe frumoasa Calomnie, care intră prin stânga. Cele două femei care stau lângă el par a fi Ignoranța și Neîncrederea. **SP**



Pietà
Pietro Perugino

1494–1495 | tempera pe lemn | 168 x 176 cm | Uffizi, Florența, Italia

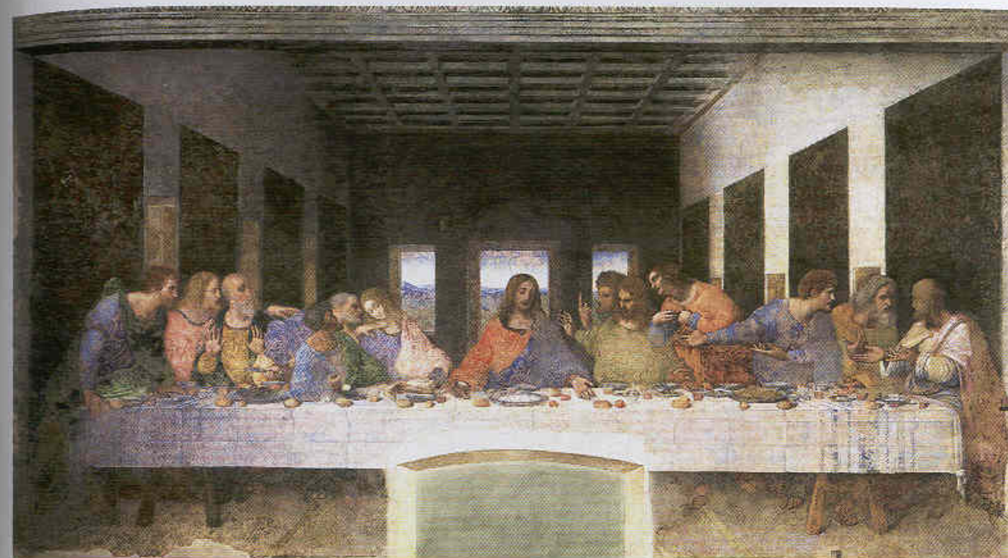
Această lucrare de maturitate, realizată pentru biserica San Giusto de lângă Florența, datează din anii în care Pietro Perugino (Pietro Vannucci, cca 1450–1523) atinsese momentul culminant al activității sale între 1490–1500. Este una dintre cele mai bune picturi ale artistului și, din punct de vedere al compoziției, se plasează la loc de cinste în tradiția picturilor creștine cu această temă. Lucrarea lui Perugino ne apare simplă, dar ingenios realizată pentru a aduce un tribut emoționant și a ne induce o stare de evlavie și meditație. În prim-plan se află un grup atent așezat, fiecare membru având o postură gândită cu grijă. În depărtare, peisajul ușor strălucitor sugerează infinitul și subliniază dimensiunea spirituală. Primul plan, cel de mijloc și cel îndepărtat se armonizează în parte prin intermediul coloritului plin de forță și al luminozității echilibrate, caracteristice lui Perugino. Figurile idealizate au o soliditate statuară, în ton cu tema picturii, ceea ce le conferă o prestanță impunătoare. Compozițiile armonioase ale lui Perugino și figurile sculpturale au avut un mare impact asupra lui Rafael, care, în tinerețe, a lucrat în atelierul acestuia, ducând cele învățate de la maestru spre perfecțiune, în perioada de apogeu a Renașterii. **AK**



Visul Sfintei Ursula | Vittore Carpaccio

1495 | tempera pe pânză | 274 x 267 cm | Galleria dell'Accademia, Veneția, Italia

Artele au fost activ susținute de Republica și Biserica venețiană, în secolul XV, și în consecință s-au dezvoltat înfloritor, unii dintre cei mai mari pictori din secolul XV lucrând în Veneția. Vittore Carpaccio (cca 1460–1526) a fost unul dintre maeștrii venețieni ai Renașterii timpurii, cunoscut pentru ciclul de nouă picturi înfățișând *Legenda Sfintei Ursula*, din care face parte și tabloul de față. El s-a pregătit cu Gentile Bellini (1429–1507) și Lazzaro Bastiani (1449–1512), trăind și lucrând la Veneția, realizând, în principal, picturi comandate de confreriile venețiene, așa-numitele *scuole*. *Visul Sfintei Ursula* se numără printre cele mai frumoase lucrări ale sale, lumina difuză și blândă care inundă scena fiind o caracteristică a picturilor artistului. Carpaccio a fost, de altfel, primul pictor italian care a lucrat în această manieră, preocuparea specială pentru lumină și narațiune influențându-i ulterior pe marii maeștri olandezi Johanes Vermeer (1632–1675) și Pieter de Hooch (1629–1684). Descrierile lui Carpaccio reprezintă o relatare detaliată a vieții și a epocii. În lucrarea reprodusă, o tânără fată este vizitată în somn de un înger care o anunță despre supliciile care o vor aștepta. Deși religioasă în conținut, pictura este și o reflecție asupra vieții simple a oamenilor obișnuiți, oferind informații amănunțite despre viața de zi cu zi, de la cartea deschisă la cățelul dormind la piciorul patului. Modul de redare a luminii, caracteristic tuturor lucrărilor lui Carpaccio, și atenția acordată detaliilor par să-l fi influențat și pe Canaletto (1697–1768), marele pictor venețian din secolul XVIII. **TP**



Cina cea de taină | Leonardo da Vinci

1495–1498 | frescă | 460 x 879 cm | Mănăstirea Santa Maria delle Grazie, Milano, Italia

Timp de secole, această pictură a fost considerată una dintre cele mai frumoase din lume și poate chiar opera de căpătâi a lui Leonardo da Vinci (1452–1519), creator care a jucat un rol de frunte în Renașterea italiană, epoca de înflorire care și-a avut apogeul în secolul XVI. Geniul lui Leonardo rezidă în curiozitatea inventivă care s-a manifestat atât în artă, cât și în știință. *Cina cea de taină* reprezintă sinteza talentului lui Leonardo. Ingenios plasată și concepută, fresca este așezată mai sus pe peretele de nord din refectoriul mănăstirii Santa Maria delle Grazie. Când mesenii se așază să mănânce, Isus și cei doisprezece apostoli îi învăluie în prezența lor spirituală înălțătoare. Leonardo subliniază cu subtilitate statutul lui Isus în cadrul grupului, redându-i figura un pic mai mare și încadrată de lumina care intră pe fereastră. Ilustrând acel moment în care discipolii lui Isus îl întreabă cine va fi cel care îl va trăda, artistul aduce în scenă drama umană. Fiecare discipol este înfățișat reacționând într-un mod care dezvăluie multe, fără ca Leonardo să apeleze la simbolismul atât de utilizat și apreciat de contemporani. Fresca a fost pictată pe tencuială uscată, artistul având posibilitatea s-o privească în întregul ei și nu pe bucăți, cum este procedeul frescelor pictate, tradițional, pe tencuială udă. Din păcate, fresca a început să se deterioreze încă de timpuriu, pentru că mediumul s-a dovedit mai puțin rezistent. Îndrăznețul experiment, împreună cu abordarea inovativă a compoziției, luminii și perspectivei se numără printre motivele pentru care da Vinci a căpătat notorietatea de care s-a bucurat de-a lungul secolelor. **AK**



Autoportret cu mănuși | Albrecht Dürer

1498 | ulei pe lemn | 52 x 41 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

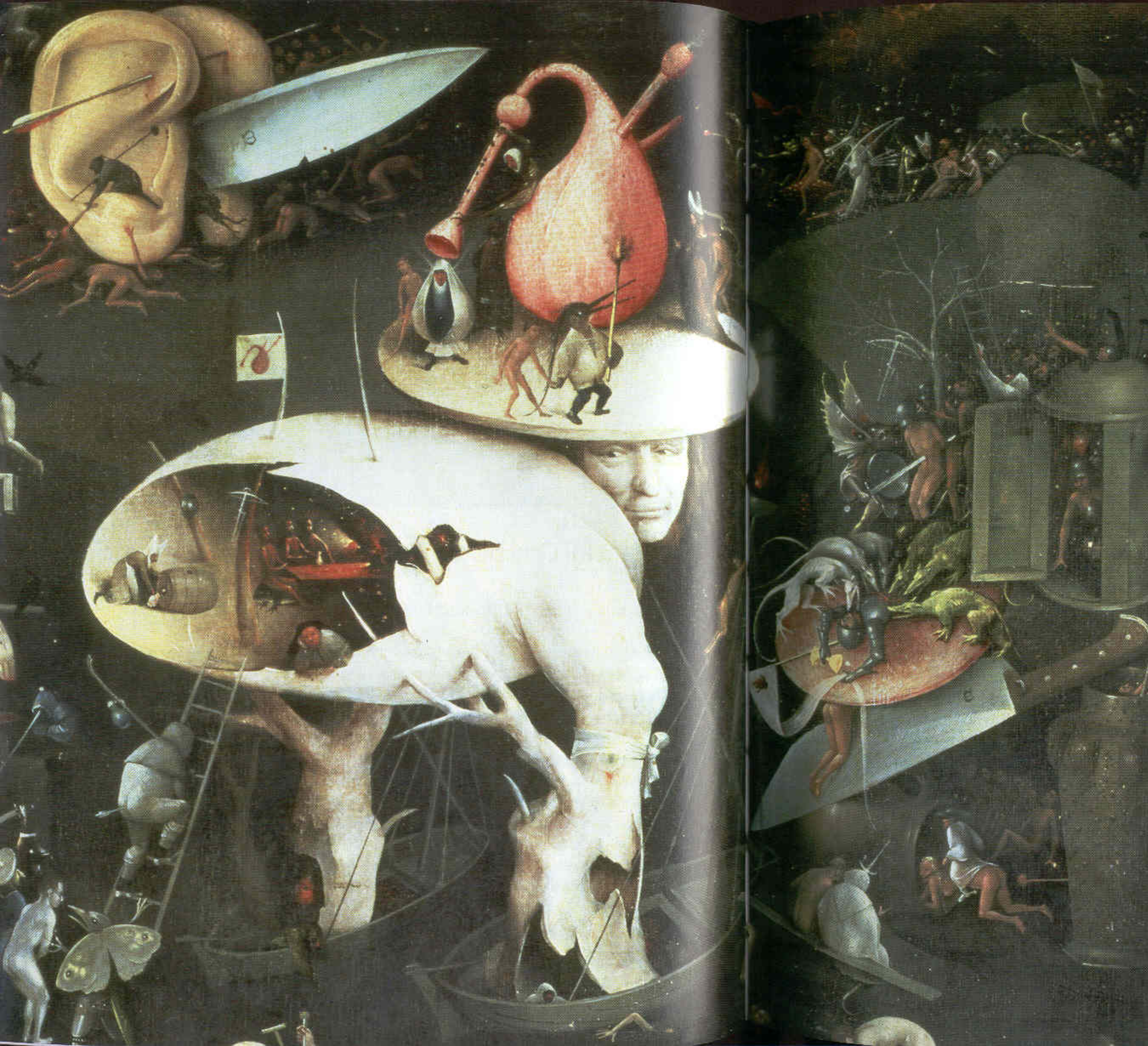
Fiul unui bijutier ungur, Albrecht Dürer (1471–1528) s-a născut la Nürnberg. Realizările sale artistice sunt inestimabile. Este cunoscut drept cel mai mare ilustrator al tuturor timpurilor, desenele și picturile sale fiind inegalabile până astăzi, și a fost și autor al unor cărți de matematică și de geometrie. În 1494, a plecat în Italia un an, acolo arta sa fiind influențată de pictura renascentistă. Deși lucrările lui Dürer au adus întotdeauna ceva nou, până la cunoașterea artei italiene, ele ţinuseră mai mult de stilul gotic târziu, dominant în Europa nordică. În 1498, a realizat *Apocalipsa*, o suită de cincisprezece gravuri în lemn, ilustrând scene din Apocalipsul după Ioan. Tot de atunci datează și *Autoportret cu mănuși*, în care stilul renascentist este evident. S-a înfățișat pe sine însuși ca aristocrat italian, în profil trei sferturi, așa cum se prezentau portretele contemporane italiene. Fundalul amintește de pictura venețiană și florentină, prin culorile neutre, în tonuri atenuate, și prin fereastra deschisă înfățișând un peisaj care se întinde până la piscurile înzăpezite din depărtare. Chipul și părul sunt realist pictate – altă influență italiană –, iar mâinile înmănușate îi sunt specifice prin măiestria deosebită cu care au fost pictate. Dürer a realizat mai multe autoportrete, un subiect neobișnuit la acea vreme. *Autoportretul*, pictat în 1500 și aflat acum la Alte Pinakothek din München, Germania, este celebru. Dar *Autoportret cu mănuși* este cel care demonstrează de ce Dürer este deseori considerat puntea de legătură între stilul gotic și cel renascentist. **MC**



Judecata lui Cambise | Gerard David

1498 | ulei pe lemn | 182,5 x 318,5 cm | Musée Groeninge, Bruges, Belgia

Gerard David (cca 1460–1523) a devenit unul dintre cei mai mari pictori din Bruges, într-un moment în care orașul se bucura de o perioadă de înflorire artistică și comercială. *Judecata lui Cambise* e o pictură impresionantă – unul dintre cele două panouri ale unei icoane de altar comandată de municipalitatea din Bruges – și e considerată cea mai celebră lucrare a sa. Este una dintre cele câteva icoane care l-au făcut faimos. Pictura înfățișează o veche poveste persană, din vremea regelui Cambise, care îl are ca protagonist pe un judecător corupt, pe nume Sisamnes. Tabloul îl arată pe Cambise arestându-l pe judecător în momentul în care acesta își exercită atribuțiile. În plan îndepărtat, două personaje stând în prag arată cum l-au mituit pe judecător. Lucrarea a fost realizată ca un avertisment la adresa necinstei. Caracteristic lucrărilor de maturitate ale lui David, compoziția e impunătoare, monumentală, dovedind influența italiană și mesajul autorității acesteia, printr-o bună organizare a spațiului. Figurile realiste, atent dispuse, dovedesc înrâurirea maestrului său, Hans Memling (cca 1430–1494). Sunt evidente și bogata paletă coloristică pentru care artistul e renumit, și efectele de lumină subtil realizate. Deasupra judecătorului, pot fi zăriți *putti* (copii cu înfățișare de îngeri) ținând o ghirlandă. *Putti* și ghirlandele, elemente obișnuite în Renașterea italiană, erau rareori înfățișați în arta flamandă a epocii. Tabloul e un omagiu adus primilor maeștri olandezi, precum Jan van Eyck (cca 1385–1441), fără a fi o simplă imitație datorită valorii sale intrinseci. Lucrările târzii ale lui David au influențat mulți artiști, cum ar fi Adrien Ysenbrandt (cca 1490–1551). **AK**



Arta în perioada de apogeu a Renașterii

Atelierele islamice și miniaturile Mughal

Caligrafie

Manierism

Utilizarea pânzei pe scară largă

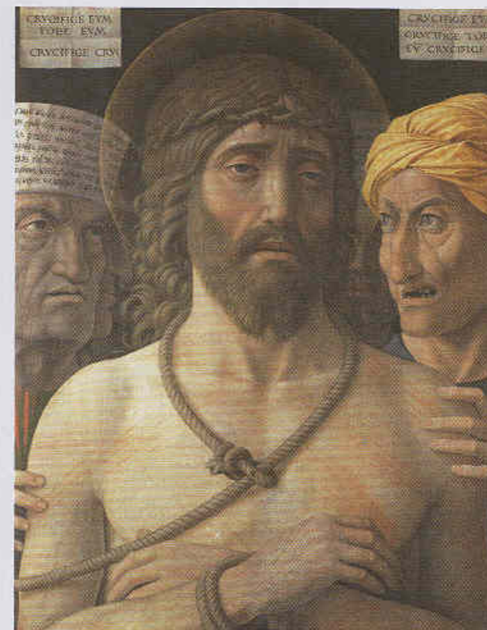
1500 anii



Miracolul Adevăratei Cruci de lângă podul San Lorenzo
Gentile Bellini

1500 | tempera și ulei pe pânză | 323 x 430 cm | Galleria dell'Accademia, Veneția, Italia

Deși fratele său Giovanni este mai cunoscut, Gentile Bellini (cca 1429–1507) era cel mai renumit pictor venețian al vremii. Această pictură a fost comandată de Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, pentru a decora marea sală oficială. *Scuole* erau frății înființate în scopuri religioase sau pentru a ajuta breslele și jucau un important rol social. Această pictură de dimensiuni mari înfățișează procesiunea anuală a frăției, în care relicva cea mai de preț, Adevărata Cruce, era purtată de la Scuola la biserica San Lorenzo. Conform legendei, relicvariul a căzut într-unul dintre canale. Câțiva membri ai frăției au sărit în apă să-l recupereze, dar acesta a plutit mai departe lăsându-l doar pe Marele Stareț al Frăției, Andrea Vendramin, să-l salveze. Îl vedem în apă chiar în prim-planul tabloului îmbrăcat în roba albă și ținând relicvariul de aur și cristal, în formă de cruce. Deși scena este plină de o mulțime de curioși gură-cască, efectul și tonul general sunt de venerație și de ordine. Pânza oferă o vedere panoramică a Veneției, redată cu fidelitate documentară și detalii încântătoare, precum acela al gondolierului care își ridică uimit pălăria. În primul registru, în partea stângă, îngenunchind pe o platformă de lemn, se află Caterina Corano, regina Ciprului, iar în dreapta, un grup de bărbați în care au fost identificați pictorul, tatăl acestuia, fratele și cumnatul său, toți pictori cunoscuți. **AB**



Ecce Homo
Andrea Mantegna

cca 1500 | tempera pe pânză | 54 x 42 cm | Musée Jaquemart-André, Paris, Franța

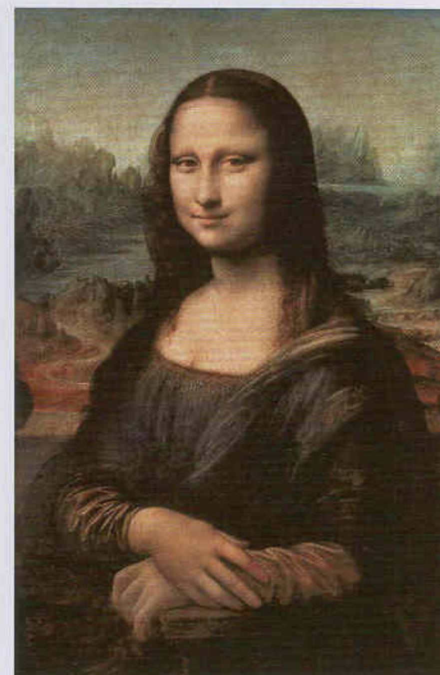
Despre opera lui Andrea Mantegna (cca 1431–1506) s-a spus că este realizată într-o manieră prea rece, totuși ea conține și unele tablouri ale Fecioarei și Pruncului foarte emoționante, cum este și cel de față. *Ecce Homo* a fost realizat către sfârșitul vieții artistului, când acesta dobândise deja celebritatea. Copil minune crescut în stimulantul mediu artistic și intelectual din Padova, Mantegna a dus mai departe aceste influențe, în calitate de pictor oficial al curții de la Padova. În acest tablou al Crucificării, el lucrează în tradiția acestei teme din arta contemporană creștină (în latină, „Iată omul" sunt cuvintele despre care se crede că au fost spuse de Pilat din Pont evreilor care cereau răstignirea lui Hristos). Iconografia se concentra, de obicei, pe redarea capului și a părții superioare a corpului lui Isus, purtând pe cap o coroana de spini, cu o frânghie în jurul gâtului, cu încheieturile legate și cu semne ale flagelării. De regulă, El își privește cu compasiune agresorii. Toate aceste elemente sunt prezente și aici, dar Mantegna își pune amprenta personală, folosind culori limpezi, forme bine definite și o abordare evoluată a organizării spațiului. Chipurile slute se înghesuie în jurul lui Hristos, iar noi le observăm degetele ca niște gheare. Prin așezarea lor, ca într-un triunghi, în spatele lui Isus, Mantegna îi face să pară și mai haini, iar pe Hristos încă și mai triumfător și mai de neatins. Tristețea lui Isus este în contrast total cu ochii neliniștiți ai celor de lângă el. Mantegna a avut o influență profundă asupra pictorilor Renașterii, în special asupra cumnatului său, Giovanni Bellini, și asupra pictorului german Albrecht Dürer. **AK**



Iepure | Albrecht Dürer

1502 | acuarelă pe hârtie | 25 x 23 cm | Graphische Sammlung Albertina, Viena, Austria

Albrecht Dürer (1471–1578) a vizitat Italia în 1494 și în 1505, dar, deși a fost marcat de Renașterea italiană, influențele nonitaliene sunt mereu prezente în lucrările sale. Ucenicia pe lângă Michael Wolgemut, un respectat pictor și gravor, și călătoriile în timpul cărora a întâlnit diverși pictori, precum Matthias Grünewald, au contribuit în mare măsură. Teoriilor umanismului renascentist italian, el le-a adăugat spirit, umor și o expresie fermă rezultată prin desen. Este, în principal, cunoscut ca gravor, dar linogravurile și xilogravurile, picturile, desenele și acuarelele sale sunt și ele importante. *Iepurele* are inscripționată celebra monogramă AD, arătând că aceasta nu era doar o schiță, ci o lucrare terminată. Imaginea este atât de convingătoare, încât cu greu ne putem lua ochii de la ea și este de spus de ce. Impresionează detaliul meticulos, dar desenul nu este doar științific. Farmecul lui provine din lumina aurie care luminează iepurele din partea stângă, formând o umbră ciudată. Lumina surprinde fiecare vârf al firelor de păr, cade pe urechea lăsată și animă privirea. Rezultatul extraordinar este că animalul pare să contemple privitorul. Dürer a ținut jurnale cu notițe pe parcursul întregii vieți. Postum, i-au fost publicate patru cărți de matematică și un studiu al proporțiilor. Scrierile teoretice și jurnalele sale ne vorbesc atât despre contextul artei sale, cât și despre omul Albrecht Dürer. Diversitatea și valoarea lucrărilor rămase demonstrează importanța sa în istoria artei. **WO**



Mona Lisa | Leonardo da Vinci

1503 | ulei pe lemn | 77 x 53 cm | Luvru, Paris, Franța

Leonardo da Vinci (1452–1519) a fost copilul ilegitim al unui notar din Toscana, devenind, mai târziu, cel mai controversat pictor din lume. Din ziua în care a început să picteze și să scrie, a exercitat o fascinație necontenită asupra unei părți a criticilor și a publicului, dar Leonardo era un om cu defecte și limite. S-a născut în orașul Anchiano de lângă Vinci, pe dealurile Toscanei, și s-a stabilit la Florența de foarte tânăr, intrând ucenic la Andrea del Verrocchio, un celebru sculptor al vremii. Din acea perioadă, Leonardo a dobândit o cunoaștere profundă a spațiului tridimensional, concept pe care s-a bazat cu prioritate în activitatea sa – când picta sau desena detalii complicate ale plantelor sau ale corpului uman, mașini de război sau rețele de canalizare, probleme de geometrie matematică sau stadii de geologie. Titlul tabloului reprodus aici, folosit abia în secolul XIX, provine dintr-o relatare a lui Vasari, de altfel singura care face identificarea subiectului. Mona Lisa, cunoscută și sub numele de Lisa Gherardini, a fost pictată în jurul vârstei de 20 de ani, după căsătoria cu un negustor de mătase, Francesco del Giocondo, cel care probabil a comandat pictura. Până în ziua de astăzi, tabloul este cunoscut de italieni sub numele de *La Gioconda* și de francezi ca *La Joconde*, termen care, literal, se traduce drept „cea jucăușă“. În vremurile mai recente, celebritatea tabloului a sporit în urma furtului său din Muzeul Luvru din Paris, de către un naționalist italian, într-un jaf senzațional, în 1911; tabloul a fost returnat doi ani mai târziu. **SP**



Portretul dogelui Leonardo Loredan | Giovanni Bellini

1501–1504 | ulei pe lemn | 62 x 45 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Acest celebru portret îl înfăţişează pe dogele Leonardo Loredan, care a condus Veneţia între 1501–1521. Poate fi identificat ca doge – conducător ales al Republicii Veneţiene – după pălăria şi roba oficială pe care le poartă. Veşmintele sale sunt confecţionate din damasc preţios, cusute cu fir de aur şi împodobite cu nasturi ornamentali, iar pălăria numită „corno" este purtată peste o scufie de olandă. Realizat de Giovanni Bellini (cca 1430–1516), la începutul guvernării lui Loredan, acesta este un portret oficial, care nu neglijează însă personalitatea şi individualitatea subiectului. În timp ce îmbrăcămintea este pictată cu tuşe groase, chipul este construit prin suprapuneri de straturi subţiri, transparente sau verniuri, care permit ca detalii subtile ale feţei să devină vizibile. Obrazul subiectului este întors uşor către lumina care bate din stânga, făcând evidente ridurile feţei şi perii din barba nerasă. Deşi stă perfect nemişcat, cu trăsăturile imobile şi doar capul şi torsul vizibile, avem senzaţia că e gata să zâmbească, pe cale să-şi întoarcă ochii spre privitor. Atenţia ne este concentrată pe veşmintele bogat decorate şi pe trăsăturile bine redate ale feţei, pentru că restul picturii este compus dintr-un fundal monocrom albastru-închis. Gradul înalt de realism şi finisajul desăvârşit al picturii ne dau iluzia că am putea întinde mâna să-l atingem. Totuşi, parapetul de la baza lucrării, pe care este pictată o bucată de hârtie având pe ea semnătura artistului, ne reaminteşte de bariera dintre lumea reală şi cea din tablou. **AB**



Grădina plăcerilor | Hieronymus Bosch

cca 1504 | ulei pe lemn | 219 x 195 cm (centru), 219 x 96,5 cm (aripi) | Museo del Prado, Madrid, Spania

Hieronymus Bosch (cca 1450–1516) rămâne unul dintre cei mai originali artişti ai epocii sale, cu o operă înfăţişând animale fantastice ciudate, peisaje ireale şi redarea păcatelor omului. S-a născut într-o familie de artişti, în oraşul olandez Hertogenbosch, de unde şi-a luat şi numele şi unde şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii. În 1481, s-a căsătorit cu o femeie cu douăzeci şi cinci de ani mai în vârstă; a fost o mişcare inteligentă din partea pictorului căci, la moartea soţiei, a devenit unul dintre cei mai bogaţi şi mai respectaţi locuitori din oraş. O dovadă a poziţiei sale sociale înalte este apartenenţa la grupul religios conservator Frăţia Fecioarei, de unde au venit şi primele comenzi. Extraordinara lucrare *Grădina plăcerilor* este un triptic de dimensiuni mari, care prezintă concepţia despre lume a lui Bosch, cu grădina Edenului în partea stângă, iadul în partea dreaptă şi lumea pământească plină de dragoste nestatornică, apropiindu-se de depravare, în centru. Perspectiva şi peisajul din panoul stâng şi din cel central sunt asemănătoare, sugerând alunecarea continuă către păcat, de la unul către celălalt, în timp ce iadul, din partea dreaptă, este structurat separat, încărcat de imagini ale actelor cele mai condamnabile ale omului. Viziunea lui Bosch conţine un mare grad de fantastic, dar şi un puternic mesaj de moralitate, ceea ce i-a făcut opera foarte populară în epocă. Stilul său a fost deseori imitat, fiind evidentă influenţa sa asupra lui Pieter Bruegel cel Bătrân. Imagistica lucrărilor sale va avea un impact deosebit asupra evoluţiei curentului suprarealist în secolul XX. **TP**



Judecata de Apoi | Luca Signorelli

1504 | frescă | Duomo, Orvieto, Umbria, Italia

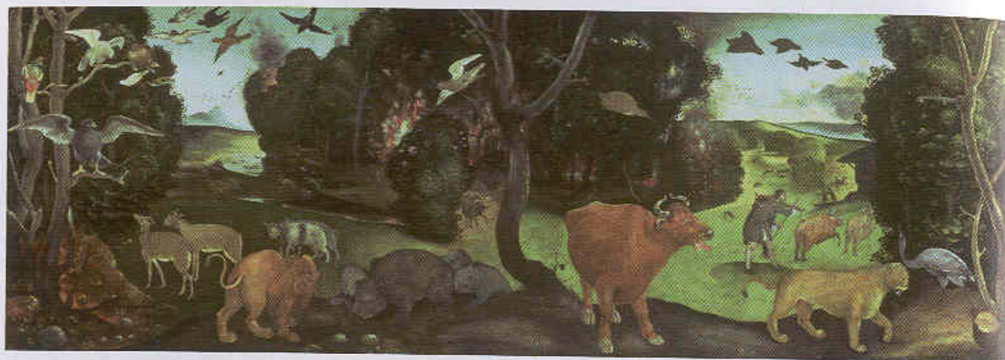
Luca Signorelli (cca 1440–1523) a fost unul dintre cei mai importanţi şi influenţi pictori ai Renaşterii italiene, deşi faima sa a fost pusă în umbră de artiştii care i-au urmat în perioada de apogeu a Renaşterii. Cercetătorii moderni îl apreciază îndeosebi pentru ciclul de fresce *Sfârşitul lumii* (1499–1504), din capela San Brizio a catedralei din Orvieto, care include pictura *Judecata de Apoi* prezentată aici. În aceste fresce, Signorelli îşi închipuie sfârşitul lumii ca pe o succesiune de întâmplări învăluite în întuneric, haotice, atingând un apogeu dramatic pe care contemporanii săi l-au considerat a fi foarte original. Imaginile medievale ale *Judecăţii de Apoi* înfăţişau schematic iadul, prin indicarea locului în care va sfârşi şi a pedepsei cuvenite fiecărui păcătos. Viziunea lui Signorelli se îndepărtează de aceste convenţii, însufleţind intens momentul. Modalitatea pe de-a-ntregul nouă de redare a demonilor demonstrează acest lucru; a înfăţişat corpurile acestora cu talentul unui anatomist, exagerându-le coloritul pielii, invenţie care a făcut personajele sale să pară reale şi, în acelaşi timp, groaznice. Se ştie că Michelangelo a fost influenţat de Signorelli, deşi, prin comparaţie, personajele acestuia din urmă apar rigide. Cauza este una dintre limitele artei Renaşterii timpurii, în care artiştii făceau apel la anatomie, dar aveau dificultăţi în redarea clară a acesteia, în găsirea unui aspect natural. **SS**



Logodna Fecioarei Maria | Rafael

1504 | ulei pe lemn | 170 x 118 cm | Pinacoteca di Brera, Milano, Italia

Panoul cunoscut drept *Căsătoria* sau *Logodna Fecioarei (Sposalizio)* a fost comandat de familia Albizzini pentru o biserică din Citta del Castello. Privitorii de la începutul secolului XVI ar fi recunoscut cu uşurinţă implicaţiile politice ale picturii. Chiar în primul plan este înfăţişat inelul elegant pe care Fecioara, în stânga, îl primeşte cu degajare de la Iosif. Acesta nu este un domn oarecare, care să stea în genunchi. Poartă toiagul înflorit care îl desemnează ca fiind cel ales şi îl diferenţiază de ceilalţi peţitori rivali, dintre care unul îşi rupe toiagul de furie. Inelul Fecioarei Maria era relicva sacră a oraşului Perugia. Fusese furat şi înapoiat în anii de dinaintea pictării tabloului. Tabloul omagiază poziţia centrală controversată a Fecioarei în cadrul Bisericii, poziţie apărată de franciscanii din epocă, pentru care Rafael (Raffaello Sanzio, 1483–1520) a realizat această pictură. Perugino, maestrul lui Rafael, pictase şi el o lucrare cu aceeaşi temă şi a cărei influenţă se poate observa; totuşi, structura formală a compoziţiei lui Rafael îşi merită faima. Cine altcineva ar putea realiza un peisaj cu o perspectivă atât de clară, cu o arhitectură atât de bine imaginată? Punctul de fugă trece prin uşa de intrare în templu şi, astfel, atrage în mod ingenios ochiul privitorului de-a lungul tabloului de la acţiunea principală din primul plan, către contextul social din registrul de mijloc şi către albastrul cerului de la orizont. **SP**



Incendiul din pădure | Piero di Cosimo

cca 1505 | ulei pe lemn | 71 x 202 cm | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

Piero di Cosimo (cca 1462–1521) a fost un pictor florentin cu un temperament neobișnuit, despre care abundă poveștile din epocă, bunăoară refuzul său de a mânca altceva în afară de ouă fierte, înclinația către pustnicie sau fantasticele și, probabil, foarte periculoasele invenții realizate pentru carnaval. Cunoscut mai ales pentru picturile sale cu tematică religioasă, el a fost influențat și de miturile antice și a realizat portrete care se apropie foarte mult de caricaturi. În *Incendiul din pădure*, fumul sugerează că habitatul animalelor este în pericol; păsările, mai norocoase, zboară de pe ramuri, în timp ce, în fundal, un cioban încearcă să scape cu animalele avute în grijă. Animalele din prim-plan – cele cu care privitorul se poate relaționa cel mai mult – sunt sortite pieirii. Faptul că multe dintre animalele înfățișate nu ar putea să-și ducă împreună în natură existența este lipsit de importanță pentru imaginația fără limite a lui Piero. Printre lucrările sale se numără *Perseu și Andromeda*, un tablou fantastic și chiar obscen, inspirat din mitologie, și extraordinara lucrare *Vizită cu Sfântul Nicolae și Sfântul Anthony Abbot*, în care Maria, însărcinată cu Isus, o întâlnește pe Elisabeta, însărcinată cu Ioan Botezătorul. La prima vedere, este vorba despre o scenă religioasă tradițională, pașnică, dar în fundal sunt înfățișate scenele liniștite ale Nativității, alături de infernala ucidere a pruncilor. Este o caracteristică a picturilor lui Piero di Cosimo ca acestea să freamăte de viață și să fie presărate cu incidente neprevăzute; de fiecare dată când îi privim picturile, observăm ceva ce ne-a scăpat înainte. **LH**



Viziunea Sfântului Augustin | Vittore Carpaccio

1502–1508 | ulei pe pânză |141 x 210 cm | Scuola di San Giorgio degli Schiavoni, Veneția, Italia

Există foarte puține documente despre viața la Veneția a lui Vittore Carpaccio (cca 1460–1526), dar acest tablou furnizează detalii extraordinare asupra vieții venețiene în acele vremuri. Lucrările sale conțin și celebrează detaliile vieții obișnuite și chiar și picturile sale religioase descriu lucrurile mărunte ale existenței, în general. În acea epocă, la Veneția, exista o lungă și bogată tradiție a spectacolelor publice și a procesiunilor fastuoase, multe dintre picturile lui Carpaccio înfățișând aceste serbări publice viu colorate, cu detalii decorative complicate și lumină transparentă. Deși includea adesea în tablouri clădiri care nu existau în realitate, în cea mai mare parte, ele reflectă Veneția de la începutul secolului XVI. Cele mai celebre lucrări ale lui Carpaccio sunt două cicluri de picturi, *Legenda Sfintei Ursula* și *Scene din viața Sfinților Gheorghe și Ieronim*. *Viziunea Sf. Augustin* este prima dintre cele șapte picturi ale ciclului *Sfântului Gheorghe* și înfățișează netulburată o scenă de interior. În timp ce scrie o scrisoare, Sfântul Augustin este surprins de vocea Sfântului Ieronim, care îi vestește apropiatul său martiriu. Deși acesta este tabloul unui sfânt, figura Sfântului Augustin este aceea a unui om modest, concentrat pe studiu, într-o cameră plină de cele trebuincioase unui umanist și cărturar. Atenția lui Carpaccio pentru detaliu este constantă, așa cum este și interesul pentru lumină. Scena este învăluită în lumina care pătrunde prin fereastra din dreapta, făcând să cadă umbre adânci și ascuțite pe podea. Maniera precisă a lui Carpaccio de redare minuțioasă a subiectelor pregătește parcă terenul pentru lucrările lui Canaletto și Guardi. **TP**



Scenă din măcelărie
anonim

cca 1510 | frescă (detaliu) | Castelul Issogne, Vale d'Aosta, Italia

Această scenă, reprezentând o măcelărie din secolul XVI, împodobește zidurile castelului Issogne din nordul Italiei, împreună cu alte fresce cu scene din viața de zi cu zi din atelierul de croitorie, din spițerie și brutărie, o santinelă și o piață de zarzavaturi. Ochii privitorului sunt atrași către o formă ca de crucifix, o negricioasă carcasă agățată a unui porc, și către polița de lemn de care atârnă, împreună cu cârnați și ustensile diferite. La fel, masa de lucru a măcelarului apare ca un altar păgân în fața crucifixului. În epocă se credea că ierarhia socială își avea corespondent într-o ierarhie a alimentelor. Delicatesele erau considerate carnea albă de pește și pasăre, potrivite pentru stomacuri nobile și pretențioase. Cârnații făcuți din carnea roșie mai puțin digerabilă a unor animale mari erau buni doar pentru țărani. Natura păgână a măcelăriei țărănești înfățișată aici ar fi putut servi la justificarea dezumanizării săracilor, în timp ce nobilii proprietari se ospătau cu mâncăruri din pește. Din fericire, asemenea logică nu a rezistat în fața transformărilor sociale de la sfârșitul secolului XVI. **WM**



Fecioara și Pruncul cu Sf. Ana
Leonardo da Vinci

cca 1510 | ulei pe lemn | 168 x 130 cm | Luvru, Paris, Franța

Leonardo da Vinci (1542–1519) a învățat cu sculptorul Andrea Verrocchio, lucrând, ulterior, pentru unii dintre cei mai bogați patroni ai artelor din Franța și Italia. Dacă, din cauza concurenței altor confrați sculptori, Verrocchio nu ar fi început să picteze, se consideră astăzi de către unii critici că poate nici Leonardo nu s-ar fi apropiat de pictură. Deși viața și opera sa sunt de o importanță capitală în istoria artei, de-abia dacă mai există douăzeci de picturi care să îi fie atribuite cu certitudine. În acest tablou, Fecioara Maria stă în poala mamei sale, Sfânta Ana, în timp ce copilul Isus mângâie în joacă un miel de sacrificiu, care îi prefigurează însăși soarta. Fecioara cu Pruncul este una dintre temele cele mai populare ale lui Leonardo, așa cum rezultă din mai multe picturi și desene ale artistului. Un desen la scară mică în creion și tuș al *Fecioarei și Pruncului cu Sfânta Ana* se află la Accademia din Veneția. Neobișnuita așezare a personajelor și legătura psihologică afectivă care le unește constituie un moment de vârf în pictura religioasă. **SP**



Furtuna
Giorgione

1505–1510 | ulei pe pânză | 90 x 73 cm | Gallerie dell'Accademia, Veneția, Italia

Prima descriere cunoscută a *Furtunii* lui Giorgione (cca 1477–1510) datează din 1530 și vorbește despre un „peisaj pe pânză cu furtună, țigancă și soldat, făcută de mâna lui Giorgio Barbarelli da Castelfranco [numele complet al lui Giorgione]". Ceea ce este important la această pictură este că peisajul, adică orașul întins pe deal și fulgerele din centru, este un element aproape la fel de important în firul narativ al tabloului, ca și figurile din prim-plan. S-a spus chiar că acest tablou este sâmburele din care a încolțit tradiția picturii peisagiste din secolul XVII. În partea dreaptă a imaginii, mama, pe jumătate goală, acoperită cu o pătură albă, simplă, îi dă să sugă copilului, izolată de soldatul din partea stângă, care se uită la ea. Furtuna ce e pe cale să izbucnească adaugă tensiune scenei, axa verticală servind la sublinierea distanței dintre cei doi. Totuși, cerul nu este complet întunecat – tonurile de verde și albastru dau o tentă de frumusețe naturală –, atmosfera este una de așteptare, dar nu prevestitoare de rău. Giorgione folosește simetria picturii pentru a ne atrage privirea în interiorul peisajului. **SP**



Adorația păstorilor
Giorgione

1505–1510 | ulei pe lemn | 91 x 111 cm | National Gallery of Art, Washington, DC, SUA

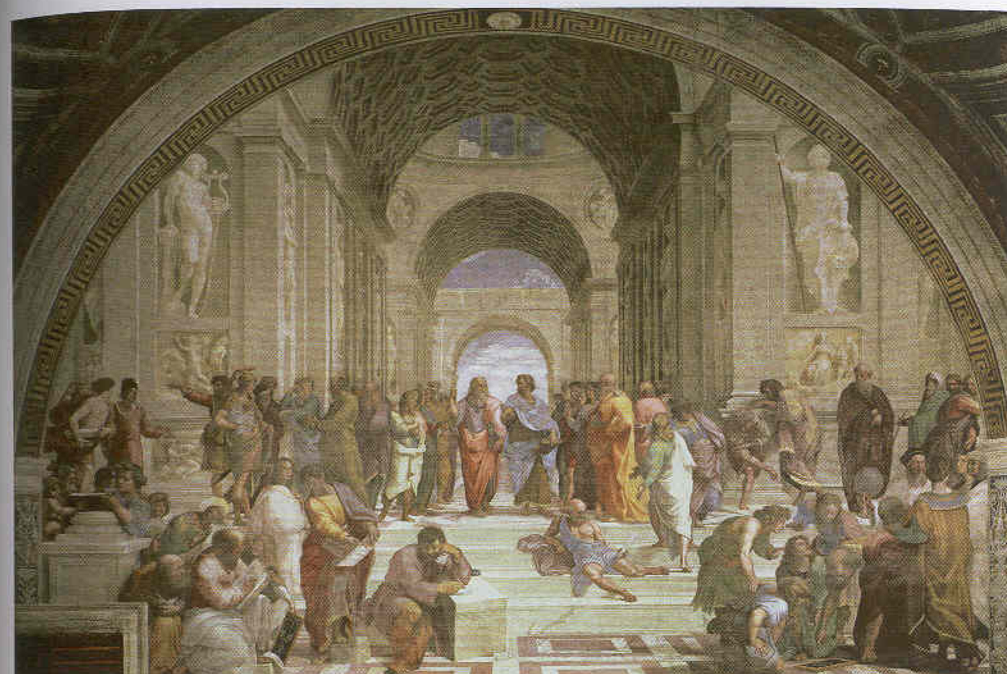
Giorgio Barbarelli da Castelfranco (cca 1477–1510, cunoscut sub numele de Giorgione) s-a bucurat de un enorm respect și de influență, deși a lucrat doar cincisprezece ani și nu se știu prea multe despre el. A fost ucenic în atelierul lui Giovanni Bellini, la Veneția, și mai târziu el însuși îi va avea elevi pe Sebastiano del Piombo și pe Tițian. Giorgione a murit de ciumă, pe când avea în jur de treizeci de ani. *Adorația păstorilor*, cunoscută și sub numele de *Nativitatea Allendale*, de la numele englezilor în proprietatea cărora s-a aflat în secolul XIX, este unul dintre cele mai bune tablouri ale Nașterii lui Isus din perioada de apogeu a Renașterii. Este și unul dintre cele care pot fi, în mod cert, atribuite lui Giorgione. Venețiana tonalitate aurie a cerului și atmosfera bucolică ce învăluie peisajul o particularizează. Sfânta Familie primește păstorii la gura unei peșteri întunecoase; ei sunt înfățișați în lumină pentru că Pruncul Isus a adus lumină lumii. Maria, mama lui Isus, este îmbrăcată într-un splendid veșmânt albastru cu roșu, respectându-se tradiția: albastru semnifică divinitatea, iar roșul, umanitatea Fecioarei. **SP**



Prezicătoarea | Lucas de Leyda

cca 1508–1510 | ulei pe lemn | 24 x 30,5 cm | Luvru, Paris, Franța

Lucas de Leyda (1494–1533) a devenit celebru datorită extraordinarului talent de gravor, dar a fost și un pictor foarte bun, creditat a fi unul dintre inițiatorii picturii olandeze de gen. Născut în Leida, unde și-a petrecut aproape întreaga viață, se crede că a învățat cu tatăl său și, mai târziu, cu Cornelis Engebrechtsz (1468–1533). A vizitat orașul Anvers, în 1521, întâlnindu-l pe Dürer, care a relatat întâlnirea în jurnalul său. Opera lui Dürer pare să fi avut cea mai mare influență asupra lui Lucas de Leyda, deși și-a înzestrat personajele cu o mai mare însuflețire, concentrându-se mai mult pe caracterul fiecărui personaj în parte. *Prezicătoarea*, aluzie la zădărnicia dragostei și a jocurilor de noroc, a fost pictat la începutul carierei lui, dar deja sunt evidente talentul său de desenator și măiestria de colorist. Tabloul se dovedește un studiu de caractere, fiecare dintre acestea fiind individualizat cu o sensibilitate intensă. Personajul întunecat, cu barbă, din fundal, atrage în mod deosebit atenția, având privirea pătrunzătoare și o ținută sinistră, care contrastează cu chipul palid al prezicătoarei. Pe suprafața picturii sunt redate texturi complexe, de la blană și mătase, la sticlă și piele, fiecare minunat realizate. Împingerea compoziției în primul plan al picturii are ca efect plasarea privitorului printre personajele tabloului. De Leyda a fost celebru în timpul vieții și, deși nu a avut urmași direcți, influența sa asupra artei olandeze a fost covârșitoare, deschizând calea picturii de gen. Se poate spune că lucrările sale l-au influențat și pe Rembrandt. **TP**



Școala din Atena | Rafael

1510–1511 | frescă | 770 cm (lungimea bazei) | Musei Vaticani, Vatican, Italia

Pentru apartamentele private ale papei Iuliu al II-lea, Rafael (Raffaello Sanzio, 1483–1520) a pictat o reuniune a elitelor intelectuale ale Antichității, cunoscută sub numele de *Școala din Atena*. Încăperea (Stanza della Segnatura) fusese inițial sediul Tribunalului Bisericii, iar papa Iuliu al II-lea dorea s-o decoreze cu portretele marilor gânditori ai Antichității creștine și păgâne. Vizavi de zidul pe care a fost realizată această lucrare se află *Disputa*, care a fost terminată prima. Această frescă, una dintre cele mai importante care încă mai există, transcende protocolul. Ca și în *Cina cea de taină* a lui Leonardo, fresca arată o arhitectură impozantă – inspirată, se pare, din proiectul lui Bramante pentru bazilica inițială Sfântul Petru –, dar, în același timp, destul de deschisă pentru a permite vizitatorilor care privesc de jos tavanul celebrei Stanza della Segnatura o priveliște incredibilă. În centrul *Școlii din Atena* se află dinamica pereche compusă din Aristotel, cu un exemplar din *Etica* în mână, și Platon, aproape chel, care arată spre cer și ține un exemplar din *Timaios*. Pitagora se află mai jos, schițând corpuri geometrice, Diogene se odihnește, iar pesimistul Heraclit – despre care se crede că este de fapt un portret al lui Michelangelo, care, în acea perioadă, lucra la tavanul Capelei Sixtine – scrie nepăsător pe o masă de marmură. Ptolemeu este ușor de recunoscut după corpurile cerești alături de care este înfățișat. Euclid predă răbdător următoarei generații de studenți. Tema generală a scenei și a întregii încăperi o reprezintă omagierea sintezei dintre gândirea materialistă (greacă) și cea religioasă (creștină). **SP**



Tavanul Capelei Sixtine | Michelangelo

1508–1512 | frescă | Capela Sixtină, Vatican, Italia

Italianul de geniu Michelangelo Buonarroti (1475–1564) a fost sculptor, pictor, arhitect, desenator și poet și a dominat arta florentină în Renaștere, influența lui făcându-se simțită până în ziua de azi. Fiu al unui nobil, a intrat ucenic la Domenico Ghirlandaio în 1488, dar, un an mai târziu, a plecat să lucreze sub îndrumarea sculptorului Bertoldo Giovanni. A lucrat la Florența, la Bologna și la Roma. Fresca de pe tavanul Capelei Sixtine i-a fost comandată de papa Iuliu al II-lea, în 1508, ca parte a lucrărilor de renovare a bazilicii Sfântul Petru din Roma. Inițial, Michelangelo a ezitat să preia proiectul, pentru că se considera în primul rând sculptor. Dar pictura aceasta avea să-l acapareze cu totul, el petrecându-și următorii patru ani pictând fără nici un ajutor, viziunea lui evoluând pe măsura trecerii timpului. Stăpânirea anatomiei și calitățile de sculptor sunt vizibile în postura figurilor, un omagiu adus statuarei greco-romane. Michelangelo a realizat în jur de trei sute de schițe preliminare, mărite pe „cartoane" și transferate pe tavan. Viziunea de sculptor l-a făcut să abandoneze detaliile ansamblului, pentru a se concentra asupra gesturilor și mișcărilor personajelor. În casetele principale sunt reprezentate episoade din Geneză, începând de la Facere, până la beția lui Noe. Zece medalioane redau descrierile din Vechiul Testament și completează scenele din tablourile principale. Pe marginile tavanului sunt pictați profeți și sibile, în timp ce *ignudi* – tineri goi – sunt plasați în fiecare colț al panourilor centrale. **CK**



Moartea lui Adonis | Sebastiano del Piombo

1511–1512 | ulei pe pânză | 189 x 285 cm | Uffizi, Florența, Italia

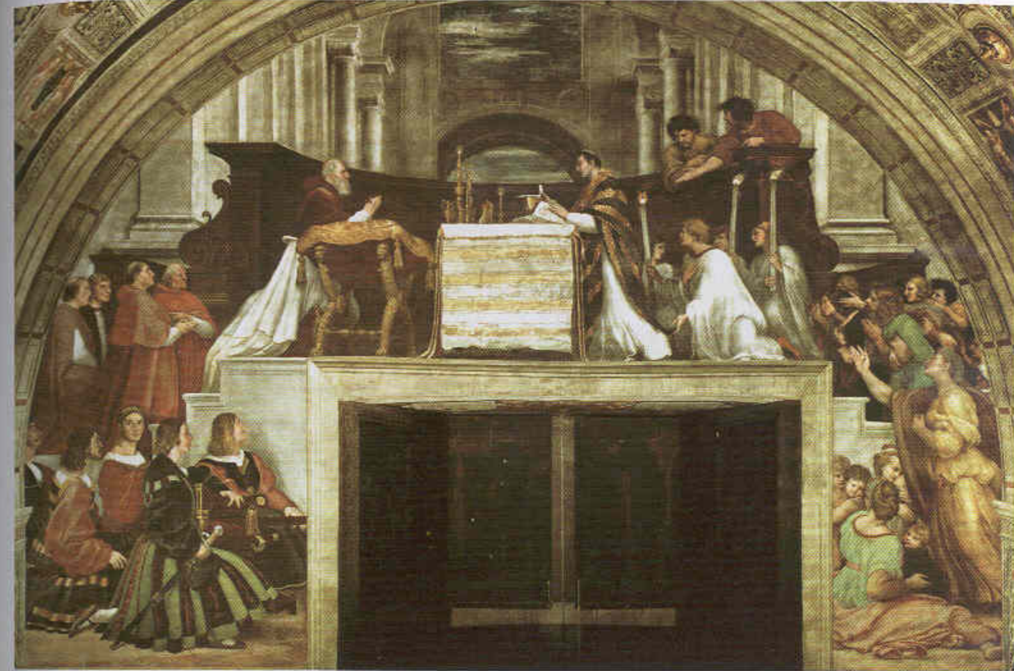
Moartea lui Adonis a fost pictată de Sebastiano del Piombo (cca 1485–1547) în primii ani ai carierei sale, când încă lucra în mediul școlii de artă venețiană. A fost influențat de maestrul său, Giorgione (Giorgio da Castelfranco, cca 1477–1510), somitate a picturii renascentiste venețiene. Subiectul acestei picturi îl reprezintă mitul clasic al lui Adonis, un tânăr chipeș de care Venus (în centrul picturii) se îndrăgostește; numai că tânărul moare (stânga) și este, ulterior, înviat din morți. Când Venus află despre moartea sa, nimfele îl imploră pe Pan (personajul cu barbă din extremitatea dreaptă a picturii) să înceteze să cânte din flaut în momente atât de triste. Compoziția – opoziția dintre nudurile idealizate în prim-plan și fundalul senin – este un ecou la lucrările lui Giorgione, ca și preferința tipic venețiană pentru coloritul bogat și lumină. Paleta cromatică a lui Sebastiano caută armonie perfectă, și se pot observa tonurile mai atenuate de culoare pe care le va adopta mai târziu. Un minunat și subtil joc de lumini coexistă în această pictură – de la strălucirea pielii, la scânteierile blânde ale lacului. Dar pictura este mai mult decât o demonstrație a influențelor lui Giorgione. Gruparea personajelor în afara centrului imaginii, capetele întoarse și degetele în mișcare dau mai mult dinamism decât cel prezent în lucrările renascentiste timpurii. Tehnica este deosebită, încât fiecare nud constituie un prețios prilej de studiere a corpului uman. Nudurile au o monumentalitate statuară, pe care Sebastiano a dobândit-o ca urmare a interesului manifestat de artiștii Renașterii pentru sculptură. Această caracteristică s-a accentuat în a doua parte a carierei sale, când s-a stabilit la Roma. **AK**



Portret de bărbat | Tițian

cca 1512 | ulei pe pânză | 81,2 x 66,3 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Portret de bărbat, cunoscut și ca *Bărbat cu mâneca matlasată*, de Tițian (Tiziano Vecellio, cca 1485–1576) a fost realizat la scurt timp după ce artistul terminase de pictat trei fresce în Scuola del Santo, prima sa mare comandă despre viața Sf. Anton din Padova. Deși se crede că tabloul reprezintă un portret al poetului Ludovico Aristo, unii l-au identificat ca fiind un autoportret de tinerețe. Ar putea fi un punct de vedere just, dacă ne gândim la numărul mare de autoportrete pictate în Renaștere, inclusiv cele în care artistul se arată ca simplu spectator, pentru a-și afirma, de fapt, statutul și reputația sa de creator. Indiferent cine este subiectul, acesta ne privește direct, senzația de încredere în sine este redată prin aerul său relaxat, dar hotărât. Deși felul în care Tițian așterne tușele amintește încă de blândul *sfumato* al maestrului său, Giorgione, subminarea voită a convențiilor artistice pare în întregime modernă. În timp ce încă mai respectă unele convenții venețiene, cum ar fi utilizarea parapetului ca mijloc de separație între spațiul fictiv și cel pe care îl ocupă privitorul, Tițian dărâmă logica acestui procedeu lăsând să alunece subtil mâneca subiectului peste marginea bordurii. *Portret de bărbat*, dincolo de faptul că se constituie într-un exemplu încă nemaiîntâlnit de portret, este și o caracteristică a unui temperament artistic care, permanent, va distruge și va reinventa ceea ce a fost până atunci în artă. **CS**



Misa de la Bolsena | Rafael

1512–1514 | frescă | 660 cm (lățime la bază) | Musei Vaticani, Vatican, Italia

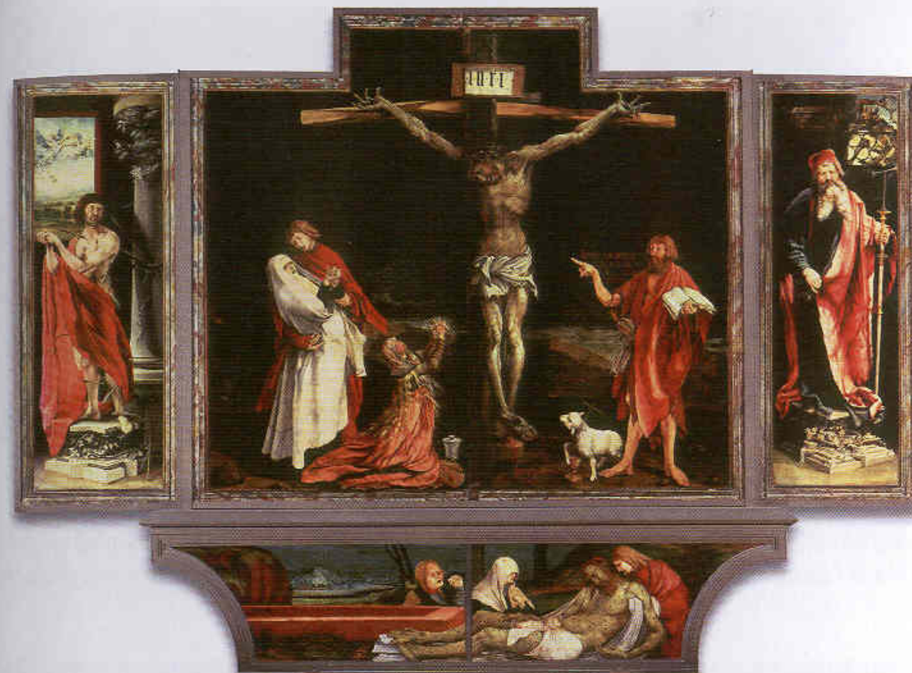
Rafael (Raffaello Sanzio, 1483–1520) s-a născut în orașul italian Urbino, unde a lucrat sub patronajul curților aristocratice ale Renașterii, precum familiile Montefeltro, Gonzaga și a papilor de la Roma. Tatăl său era un pictor și un poet de mâna a doua, angajat ocazional de ducele de Mantova. Tocmai această relație ar putea să fi jucat un rol în înscrierea tânărului Rafael în atelierul maestrului Pietro Perugino. Deși a murit înainte de a împlini patruzeci de ani, Rafael a reușit să realizeze adevărate capodopere în acești ani extrem de prolifici. Portalul de deasupra intrării, acoperit cu o frescă, din Stanza d'Eliodoro, cunoscut ca *Misa de la Bolsena*, este una dintre cele patru povestiri principale ale Bibliei apocrife. Intervenția divină prin intermediul Bisericii este tema subiectelor înfățișate în încăpere, compozițiile de mari dimensiuni fiind integrate într-un spațiu arhitectural complex. *Misa de la Bolsena* se referă la un miracol din secolul XIII, înfăptuit în centrul Italiei, la Bolsena, când sângele lui Isus s-ar fi scurs din pâinea de împărtășanie. Preotul înfățișat aici, care, călătorind spre Roma, avea îndoieli în privința transsubstanțierii, conform căreia pâinea și vinul de la comuniune sunt, de fapt, trupul și sângele lui Isus, este redat în timpul unei ceremonii. Includerea papei Iuliu I, îngenunchind direct în dreapta altarului, comemorează vizita pontifului la sfânta relicvă, în 1506. Astfel, imaginea complexă realizată de Rafael combină istoria Bisericii cu prezența contemporană a papei. **SP**



Madona Sixtină | Rafael

1513–1514 | ulei pe pânză | 265 x 196 cm | Gemäldegalerie, Dresda, Germania

Impresionanta capodoperă a lui Rafael (Raffaello Sanzio, 1483–1520), cunoscută sub numele de *Madona Sixtină*, are o poveste captivantă, în care se împletesc retorica Bisericii și măiestria de a crea iluzii. A fost inițial comandată pentru decorarea cavoului papei Iuliu al II-lea, iar papa Sixtus I, în dreapta tabloului, se află acolo, în primul rând, în calitate de ocrotitor al familiei Della Rovere, din care făcea parte Iuliu. Sfânta Barbara, înfățișată în dreapta Fecioarei, inspectează scena privind în jos, către cei doi *putti* înaripați, care chibzuiesc cu atenție la întâmplările cerești ce au loc deasupra lor. Poate cel mai admirat element al picturii, cei doi *putti* se consideră că simbolizează o procesiune funerară. Imaginea lor, întruchipând supuși curiozitatea copilărească, a ajuns să decoreze tricouri, căni și agende, ca parte a culturii capitaliste recente. Totuși, acest lucru nu trebuie să-i distragă atenția privitorului și să subevalueze splendoarea celorlalte personaje ale lui Rafael. Draperiile ce se dau la o parte dezvăluie înscrierea bine structurată într-un triunghi a Fecioarei, ridicându-l la piept pe Pruncul Isus, norii crescând și revărsându-se, ca fumul de pe scenă care învăluie publicul de azi. Sfântul Sixtus, într-o poziție de umilință, cu tiara papală legănându-se pe marginea picturii, arată cu degetul în afară, către credincioși, confirmându-și rolul în această tradiție lungă a devoțiunii. Pânza s-a aflat inițial în mănăstirea Sf. Sixtus, din Piacenza. A fost, ulterior, donată lui Augustus al III-lea, regele Saxoniei. După cel de-al Doilea Război Mondial, a fost luată din Germania în ruine la Moscova, pentru a fi păstrată, și s-a reîntors la Dresda acum câțiva ani. **SP**



Altarul de la Isenheim | Matthias Grünewald

cca 1512–1515 | ulei pe lemn | 500 x 800 cm | Musée d'Unterlinden, Colmar, Franța

Se știu foarte puține despre viața lui Matthias Grünewald (cca 1475–1528), dar el e celebru pentru capodopera sa, altarul, de mari dimensiuni, cu aripi, pictat pentru capela spitalului mănăstirii de la Isenheim, din Alsacia. Structura altarului de la Isenheim este complexă, ea incluzând două seturi de aripi care se pliază. Icoana prezintă trei perspective diferite în funcție de aripi: deschise sau pliate. În imaginea de sus, altarul îl arată pe aripa stângă pe Sfântul Sebastian, ocrotitorul împotriva ciumei, pe aripa dreaptă pe Sfântul Anton, patronul ordinului religios al spitalului, și în aripa de jos punerea lui Hristos așezat în mormânt. Panoul din centru prezintă Răstignirea așa cum și-a imaginat-o Grünewald, într-o atmosferă apăsătoare și învăluită în întuneric. Silueta plină de răni, din care s-a scurs sângele, crucificată, a lui Isus, mort sau muribund, e încadrată de Ioan Botezătorul, arătând cu degetul, de Maria Magdalena, care se roagă disperată, și de îndurerata Fecioară Maria sprijinită de Sfântul Ioan Evanghelistul. La spitalul de la Isenheim erau tratate victimele ciumei și cele atinse de focul Sfântului Anton – o senzație intensă și dureroasă, de arsură, în membre, provocată de consumul de cereale contaminate cu ergot. Intenția era ca Hristosul lui Grünewald, evident trecut prin mari dureri și acoperit de răni la fel ca și victimele ciumei, să le aducă alinare pacienților spitalului, sugerându-se că acesta le înțelegea și le împărtășea durerile. În impresionantele lucrări ale lui Grünewald, imaginile gotice religioase sunt ajutate de descoperirile tehnice ale Renașterii, dar dorința lui de a genera privitorilor o stare transcendentală, de trăiri intense, e un produs al unor timpuri revolute, mai puțin raționale. **PB**



Înălțarea la cer a Fecioarei
Tițian

1516–1518 | ulei pe lemn | 691 x 360,5 cm | Santa Maria Gloriosa dei Frari, Veneția, Italia

Tiziano Vecellio (cca 1485–1576), cunoscut ca Tițian, s-a născut în orășelul Pieve di Cadore, din Italia. La vârsta de zece ani, a intrat ucenic la mozaicarul Sebastian Zuccato, în atelierul acestuia din Veneția. Mai târziu, a lucrat cu Giovanni Bellini, în acel moment cel mai important pictor din Veneția. A colaborat cu Giorgione, care i-a influențat pictura – o abordare tonală în folosirea culorilor și o viziune peisagistică de atmosferă. *Înălțarea la cer* este cea mai mare lucrare a sa, deasupra altarului principal din biserica Frari din Veneția. Este o piesă extraordinară prin execuția coloristică la scară mare. Pictura a fost făcută pentru a fi văzută de departe, atrăgând privirile către altar din capătul opus al bisericii. Este compusă din trei secțiuni. Registrul de jos reprezintă planul lumesc, unde apostolii sunt martorii Înălțării. În registrul al doilea, Fecioara Maria, înconjurată de îngeri, se ridică către cel de-al treilea registru, unde Dumnezeu o așteaptă. Culorile tari, lumina aurie și personajele care gesticulează au creat senzație când pictura a fost dezvelită, în 1518. **MC**



Portretul Lucinei Brembati
Lorenzo Lotto

cca 1518 | ulei pe pânză | 51 x 42 cm | Accademia Carrara di Belle Arte, Bergamo, Italia

Lucina Brembati era o nobilă din orașul italian Bergamo. Lorenzo Lotto (cca 1480–1556) îi face un portret admirabil, în nocturnă, nici idealizat, nici mitologizat. Bărbații erau adeseori portretizați în această manieră, dar femeile, aproape niciodată. Îmbrăcămintea ei este somptuoasă și, desigur, scumpă: rochie de damasc, pieptar transparent cu mâneci largi, pălărie amplă și foarte multe perle. Trăsăturile ei, mai degrabă șterse, sunt prezentate fără menajamente; privirea este directă, nici nu flirtează, nici nu este modestă. Lotto a știut cum să exploateze slăbiciunea Renașterii pentru enigme și aluzii – numele doamnei este încifrat într-unul dintre inele de pe degete, care are gravate literele „CI" în interiorul unei luni *(luna,* în limba italiană). S-a sugerat că motivul lunii se referă și la faptul că Lucina este însărcinată, indiciu la care trimite mâna de pe abdomen. Nevăstuica sau jderul, al cărui cap mort sperie la început privitorul, ar putea fi un simbol de rău augur sau, pur și simplu, un accesoriu de blană, la modă. Ciudatul obiect de aur de la gât a fost identificat ca fiind o scobitoare. **RG**



Iosif și Iacob în Egipt
Pontormo

1518 | ulei pe lemn | 96,5 x 109,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Jacopo Pontormo (1494–1557) s-a afirmat ca pictor în momentul culminat al perioadei de maximă înflorire a Renașterii, după anii de studiu pe lângă Andrea del Sarto și Leonardo da Vinci. Este considerat de mulți ca primul pictor manierist. În *Iosif și Iacob în Egipt,* patru episoade diferite din viața lui Iosif sunt condensate într-o singură compoziție. În stânga primului plan, Iosif îl prezintă pe tatăl său, Iacob, faraonului Egiptului. În partea dreaptă, Iosif se apleacă să primească o petiție, în timp ce, mai bătrân cu câțiva ani, urcă scările împreună cu unul dintre fiii săi, să-l viziteze pe Iacob, aflat pe patul de moarte. În colțul din dreapta sus, Iacob muribund îi binecuvântează pe copiii lui Iosif. Manierismul lui Pontormo este evident în această lucrare, unde concepția compozițională are prioritate în fața veridicului. El nu respectă regulile perspectivei și, acolo unde cei mai mulți pictori din perioada de apogeu a Renașterii au căutat armonia compozițională, Pontormo așază scara răsucită, ca o diagonală puternică a tabloului. Analiza la infraroșii a arătat că scena patului morții și-a avut inițial locul în partea din stânga sus a imaginii, dar a fost mutată pentru efecte compoziționale. **SLF**



Caritatea
Andrea del Sarto

1518–1519 | ulei pe lemn transpus pe pânză | 185 x 137 cm | Luvru, Paris, Franța

În 1518, Francisc I al Franței l-a chemat la curtea sa pe pictorul florentin Andrea del Sarto (cca 1486–1530). Artistul italian, al cărui talent era deseori pus în umbră de măiestria contemporanului său Rafael, a locuit în Franța un an. Se mai păstrează o singură pictură din timpul acestei șederi în Franța, și aceasta este *Caritatea,* pictată pentru Château d'Amboise, mutată ulterior la Château de Fontainebleau și, în final, la Luvru, în 1655. *Caritatea* este pictat în stilul care plăcea regilor Franței în acele vremuri. Înfățișează Caritatea înconjurată de copiii pe care îi hrănește și îi protejează. Este o reprezentare alegorică a familiei regale franceze și celebrează nașterea Delfinului, simbolizat de copilul care suge la sân, în timp ce chipul Carității prezintă unele asemănări cu regina. Structura piramidală a compoziției este caracteristică pentru forma tradițională a acestui tip de pictură și arată și influența lui Leonardo da Vinci asupra lui Andrea del Sarto. Pictorul admira, în mod deosebit, pictura lui Leonardo *Fecioara cu Pruncul și Sfânta Ana.* **TP**



Portretul împăratului Maximilian I | Bernhard Strigel

1510–1520 | ulei pe lemn | 55 x 38 cm | colecție privată

Tabloul, realizat în culori calde, este un portret oficial, dar umanizat al unui om foarte influent, Maximilian I (1459–1519), împărat al Sfântului Imperiu Roman și membru al familiei dinastice de Habsburg. Cunoscută și ca familie regală a Austriei, familia Habsburg a domnit peste teritorii întinse, timp de secole. Pictorul german Bernhard Strigel (1460–1528), renumit, în special, pentru portretele sale, execută un tablou care subliniază subtil statutul subiectului, realizând o legătură între tradiția picturii gotice și cea a Renașterii. Ajuns pictor oficial, a pictat mai multe portrete ale lui Maximilian și ale familiei sale. Portretul acesta are o compoziție închegată și dominată de figura lui Maximilian, reprezentat până la jumătate, potrivit rangului acestui mare conducător. Profilul, poză foarte populară în acea vreme, este marcat de buza de jos ieșită în afară, o trăsătură genetică puternică în familia Habsburg. Descrierea este exactă, fața nu îi este idealizată. Nici accentul pe forma sculpturală, atât de important pentru pictura italiană, nu se manifestă, tabloul având o planeitate nord-europeană. Caracteristică viziunii contemporane nord-europene este și atenția pentru detaliu a lui Strigel, ca în cazul faldurilor veșmântului lui Maximilian și al panoului decorativ din spatele lui, dar, din nou, și aceasta cu sobrietate. Colierul și emblema aparțin ordinului Lâna de Aur. Acest ordin cavaleresc, fondat în anii 1400, a devenit asociat cu Habsburgii. Fundalul este ocupat de un peisaj în perspectivă, frecvent utilizat în picturile din epocă și, totodată, o aluzie la teritoriile stăpânite de Habsburgi. **AK**



Portret de bărbat fără barbă | Hans Maler

1521 | ulei pe lemn | 37 x 31,3 cm | Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria

Hans Maler (cca 1485–1529) aparține celei mai glorioase perioade a picturii germane, în general considerată ca fiind plasată între 1500–1530. Maler era originar din satul Schwaz, astăzi în vestul Austriei. Deși pus în umbră de Dürer, Grünewald și Holbein, Maler era bine cunoscut pentru portretele făcute la curtea Habsburgilor de la Innsbruck. *Portret de bărbat fără barbă* menționează anul realizării și vârsta subiectului prin rimele scrise în germană de Maler în partea de sus a picturii: „Dacă socotim din 1521, avea treizeci și trei de ani". Îmbrăcămintea bărbatului indică poziția lui socială, pălăria cu borul lăsat și despicat era un obiect vestimentar obișnuit pentru oamenii bogați ai vremii, iar blana din jurul gâtului și lanțul de aur, atârnând peste bluza impecabilă, ne arată că bărbatul era avut, deși nu aparținea casei regale. Caracteristic pentru Maler, bărbatul privește într-un unghi de patruzeci și cinci de grade către pictor și este așezat pe un fundal verde-albăstrui. Înflorirea artelor în timpul Renașterii s-a datorat, în parte, acumulării de capital de către negustori și bancheri. Un alt portret notabil al lui Maler, realizat cu doi ani mai devreme, este acela al lui Ulrich Fugger, nepotul unui mogul în domeniul bancar, Jacob Fugger, pe atunci un prosper om de afaceri. Deși se obișnuia ca subiecții să pozeze cu un obiect pentru a-și dezvălui preocupările personale, domnul din imagine pare a fi foarte serios, expresia sa și lipsa accesoriilor confirmând viața dură, dar împlinită, ca negustor, la începuturile capitalismului din timpurile sale. **WM**



Bachus și Ariadna | Tițian

1520–1523 | ulei pe pânză | 176,5 x 191 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Pictat când Tițian (Tiziano Vecellio, cca 1485–1576) avea în jur de treizeci de ani, *Bachus și Ariadna* a fost comandat de Alfonso d'Este și a făcut parte dintr-o serie de pânze menite să împodobească castelul său de la Ferrara. Intenția lui Alfonso era să realizeze o galerie de picturi mitologice, asemenea celei descrise de Filostrat în *Imagines*. Inițial îi angajase pe Fra Bartolommeo și pe Rafael, dar ambii au murit înainte ca lucrările să fie terminate, și comenzile i-au fost făcute lui Tițian. Tema picturii este un amestec din două texte literare, de doi autori diferiți: Catullus, de la care Tițian a preluat descrierea eroinei abandonate și încercarea lui Bachus de a o găsi, și Ovidiu, care a relatat episodul întâlnirii. Această întâlnire hotărâtoare dintre cei doi și lumile separate pe care ei le reprezintă sunt lucruri pe care Tițian le redă prin culoare. Folosește o diagonală bine marcată care traversează întreaga scenă, de la vasul de bronz din colțul din stânga jos, urcând de-a lungul scenei în desfășurare, către cele două lumi aproape literal separate. Partea din stânga sus este prezentată în alb și albastru celest, în timp ce partea din dreapta jos are nuanțele prăfoase ale pământului, purtând urmele plăcerilor nebune pe care le aduc bacanalele. (Silenus, beat, prăbușit, este dovada că a avut loc o asemenea petrecere.) Prin fuziunea dintre mișcare, energie și imaginație, Tițian imprimă momentului întâlnirii celor doi îndrăgostiți o vivacitate halucinantă, creând o scenă convingătoare atât prin realismul ei magic, cât și prin emfaza cu care sunt utilizate culorile. **CS**



Peisaj cu Sfântul Ieronim | Joachim Patinir

1515–1524 | ulei pe lemn | 74 x 91 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Joachim Patinir (cca 1480–1524) s-a născut în sudul Belgiei, probabil în Bouvignes. În 1515, s-a înscris în breasla pictorilor din Anvers. A trăit în Anvers tot restul scurtei sale vieți, devenind bun prieten cu Albrecht Dürer. În 1521, Dürer a fost invitat la cea de-a doua căsătorie a lui Patini, realizând în același an un tablou care ne oferă o imagine clară a înfățișării acestuia. Dürer l-a descris ca fiind „un bun peisagist", aceasta fiind una dintre trăsăturile cele mai frapante ale operei lui Patinir. A fost primul pictor flamand care a acordat aceeași importanță atât peisajului, cât și oamenilor. Personajele sale sunt, de obicei, mici în comparație cu decorul, care este o combinație de detaliu realist și idealism liric. *Peisaj cu Sfântul Ieronim* redă povestea îmblânzirii leului de către sfânt, care îi vindecase una din labe. Privitorul se uită de sus, în tablou, alcătuit cu atâta măiestrie, încât privirea merge mai întâi la Sfântul Ieronim, și abia apoi rătăcește prin peisajul ce se desfășoară până în fundal. Tabloul este caracterizat de o atmosferă de vis, evidentă și în *Caron trecând râul Stix*, și accentuată de lumina strălucitoare, translucidă. Cunoaștem doar cinci lucrări semnate de Patinir, deși există și altele, care, stilistic, îi pot fi atribuite. A colaborat și cu alți artiști, pictând peisajele din tablourile acestora, și a lucrat cu prietenul său, Quentin Massys, la *Ispitirea Sfântului Anton*. Peisajele lui Patinir și tablourile sale fantastice, create din imaginație, au influențat puternic dezvoltarea genului. **TP**



Gian Galeazzo Sanvitale
Parmigianino

1524 | ulei pe lemn | 109 x 81 cm |
Museo di Capodimonte, Napoli, Italia

Admirat pentru peisajele şi picturile sale religioase manieriste, Parmigianino (Girolamo Mazzola, 1503–1540) a fost şi unul dintre cei mai mari portretişti ai Renaşterii italiene. Privitorul rămâne imediat impresionat de superba realizare a portretului, de vitalitatea şi prezenţa sa fizică. Sanvitale, conte de Fontanellato, stă aşezat pe un scaun elegant, îmbrăcat într-un veşmânt elegant croit, cu privirea directă şi fermă. Are la el sabia, în timp ce în spatele lui se află diferite echipamente militare. În mâna dreaptă înmănuşată ţine o medalie pe care sunt înscrise simboluri din alchimie. Dacă această interpretare este corectă, ea ar dovedi interesele comune ale clientului şi ale pictorului, Parmigianino fiind interesat de alchimie şi magie. Din fundal, frunzişul năvăleşte spre subiect. În felul său, acest tablou este foarte măgulitor pentru orice nobil renascentist. Totuşi, este greu să credem că artistul a creat un portret prea puţin flatant şi critic. Expresia arogantă a subiectului este aproape irascibilă. Dar, indiferent dacă îl simpatizăm sau nu pe conte, pictura rămâne o capodoperă a artei portretistice. **RG**



Şcoala dragostei
Correggio

cca 1525 | ulei pe pânză | 155,5 x 91,5 cm |
National Gallery, Londra, Marea Britanie

Antonio Allegri da Correggio (cca 1494–1534) este poate unul dintre cei mai puţin cunoscuţi maeştri ai Renaşterii, deşi a avut o influenţă covârşitoare asupra generaţiilor următoare de artişti. *Şcoala dragostei* a fost pictată pentru Federigo al II-lea de Gonzaga, duce de Mantova, şi este una dintre cele şase lucrări erotice bazate pe teme mitologice. Siluetele sunt fin modelate în tonuri trandafirii, de culori pure şi transparente, în timp ce frunzişul şi părul strălucitor al personajelor sunt desăvârşit detaliate. Analiza cu raze X a arătat că personajele au fost de mai multe ori mutate, sugerând că artistul a avut probleme cu poziţionarea acestora. Pictura în sine nu prezintă o poveste mitologică anume, ci face mai degrabă o aluzie la tema dragostei şi a educaţiei. Venus şi Mercur sunt prezentaţi împreună cu Cupidon, instruindu-l într-ale dragostei, dar apărând şi ca o familie unită. Senzuala Venus prezintă o combinaţie de exotic şi sfială, privirea ei uşor pierdută ferindu-se cu grijă de a noastră. Opera lui Correggio a anticipat delicata artă rococo a secolului XVIII şi a fost foarte apreciată de artiştii care călătoreau în Italia, în secolul XIX. **TP**



Portretul lui Andrea Doria
Sebastiano del Piombo

cca 1526 | ulei pe lemn | 153 x 107 cm |
Galeria Doria Pamphilj, Roma, Italia

Sebastiano del Piombo (cca 1485–1547) şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii la Roma. A lucrat cu Michelangelo, sub influenţa căruia şi-a creat un stil unic, aproape monumental. Portretul lui Andrea Doria este un faimos exemplu al stilului său roman şi îl arată pe artist în culmea măiestriei sale. Andrea Doria era un personaj foarte respectat în oraşul său natal, Genova. Comandant de vas priceput şi curajos, el eliberase Genova de sub anii de dominaţie franceză, şi pentru faptele sale fusese făcut prinţ. Blocul solid, închis la culoare, format de haina voluminoasă şi de pălăria lui Doria (şi de umbra sa de pe perete), simplitatea totală a compoziţiei şi paleta coloristică închisă şi foarte limitată creează efectul impozant potrivit cu subiectul. Sebastiano a fost inspirat de arta romană, cu accentul pus de aceasta pe formele sculpturale pline şi pe tăieturile curate. Simbolurile maritime subliniază rangul lui Doria de amiral al flotei şi sunt preluate dintr-o friză romană antică de marmură. Acest portret este un exemplu al preferinţei lui Sebastiano pentru tonurile de gri, fără ca tonurile închise să-şi piardă bogăţia. Lumina este utilizată foarte subtil, trăsătură încă şi mai admirabilă într-un cadru atât de sobru. **AK**



Judecata lui Paris
Lucas Cranach cel Bătrân

cca 1528 | ulei pe lemn | 102 x 71 cm |
Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

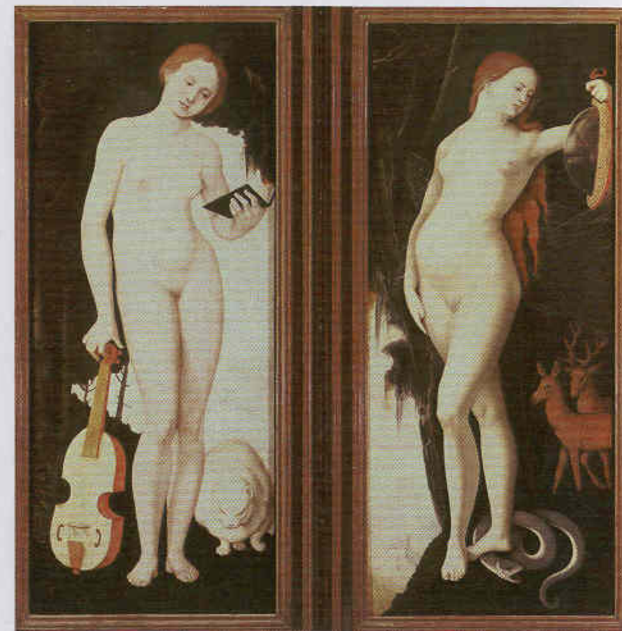
Tabloul pune în evidenţă influenţa pe care Renaşterea italiană a exercitat-o asupra pictorului german Lucas Cranach cel Bătrân (1472–1553). *Judecata lui Paris* era unul dintre subiectele preferate ale lui Cranach, mitul antic grecesc permiţându-i să înfăţişeze nudul feminin din trei perspective diferite. Redarea anatomiei este de multe ori incorectă, fapt observabil aici în special în ceea ce priveşte braţul stâng şi umărul zeiţei cu spatele către privitor. Cranach realizează versiunea germană a mitului, în care Mercur i le prezintă pe Iunona, Venus şi Minerva lui Paris, cerându-i s-o aleagă pe cea mai frumoasă dintre ele. Fiecare zeiţă îşi dă jos hainele în faţa lui şi îi promite o mare recompensă dacă o va alege pe ea. Paris o alege pe Venus şi îi dăruieşte un măr de aur (înfăţişat aici sub forma unui glob de sticlă). Victoria lui Venus este dovedită şi de plasarea lui Cupidon, fiul acesteia, în partea din stânga sus a picturii, ţintind-o cu săgeata lui. Lui Cranach îi plăcea să picteze nuduri feminine purtând pălării mari, după cum se poate observa şi în acest tablou. În toate lucrările sale, a plasat oamenii în natură, acordând aceeaşi importanţă frumuseţii acestora. **LH**



Doamnă cu veveriță și graur
Hans Holbein cel Tânăr

cca 1526–1528 | ulei pe lemn | 56 x 38,8 cm | National Galery, Londra, Marea Britanie

Hans Holbein cel Tânăr (cca 1497–1543) a pictat *Doamnă cu veveriță și graur* probabil în timpul primei sale vizite la Londra, când a lucrat sub patronajul avocatului, scriitorului și omului politic Sir Thomas More. More era prieten și admirator al cărturarului umanist Erasmus, fost susținător în Basel al artei lui Holbein. Inițial, acest portret ar fi putut să facă parte dintr-o pereche de tablouri înfățișând un soț și pe soția acestuia. Modelul se crede că este Anne Lovell, pentru că graurul și veverița ar putea fi legate de numele ei – veverițele, adesea animale de casă în Anglia în acea vreme, apăreau pe blazonul familiei Lovell. Totuși, este puțin probabil ca femeia să fi pozat cu veverița sau cu graurul. Probabil că Holbein a desenat animalele separat și le-a adăugat în pictură mai târziu. El includea frecvent animale de companie, precum maimuțe sau sanguini, în portretele de femei și copii, în timp ce, în portretele de bărbați includea uneori șoimii, pe care aristocrații îi luau la vânătoare. În această capodoperă de pictură și aluzie iconografică, severitatea și nemișcarea modelului contrastează cu veverița care roade agitată nuci. Tușele perfecte, meticuloase, ale lui Holbein delimitează diferite suprafețe și țesături: fundalul albastru plat, cu model decorativ de ramuri și frunze, scoate în relief trăsăturile precis redate ale femeii și diferitele materiale ale îmbrăcămintii, căciula bogată de blană albă de pe capul femeii contrastând cu blana roșcovană a însoțitoarei ei cu coadă. Superbele portrete realizate de Holbein au influențat mai târziu artiști britanici precum William Hogarth și Thomas Gainsborough. **PB**



Alegoriile Muzicii și Prudenței
Hans Baldung Grien

1529 | ulei pe lemn | 83 x 36 cm | Alte Pinakothek, München, Germania

Hans Baldung (1485–1545) și-a luat porecla de Grien, de la culoarea verde („grün"), de pe când lucra în atelierul lui Albrecht Dürer, din Nürnberg. Pictor și gravor apreciat din timpul Renașterii germane, Baldung folosește o compoziție complexă pentru a înfățișa comportamentul uman într-un stil care va deveni cunoscut ca manierism, o ruptură de conținutul pictural și psihologic al tablourilor din perioada de maximă înflorire a Renașterii. Deși a realizat o serie de icoane de altar, picturi cu subiect religios și portrete, în ultima parte a activității interesul lui s-a canalizat spre scenele laice din legendele antice, mitologie și istorie, chiar și spre scenele de magie și de vrăjitorie. Compusă din două panouri separate, *Alegoriile Muzicii și Prudenței* înfățișează pilonii de bază ai civilizației prin nuduri feminine ușor deformate. Cu precizia unui creator, dar cu controversata straneitate specifică artistului progresist, Baldung redă formele umane într-o manieră care se apropie de grotesc. Rotunjimile cărnii sunt disproporționate, dar elegante, disjuncte, dar armonioase. Negrul puternic contrastează cu pielea de un galben pal și cu tonurile strălucitoare de verde. În timp ce forma și poziția Muzicii sunt evident feminine, gesturile ei sunt intelectuale, iar fața, brațele și mâinile au ceva masculin. Prudența are o expresie chinuită, ca de sfântă, în timp ce calcă pe șarpele tentației, iar abdomenul său mărit sugerează sarcina. Plasat la mijloc, între păgânism și creștinism, Baldung redă psihologia umană și valorile sociale într-o compoziție cu adevărat fantastică. **SWW**



Bătălia de la Issus | Albrecht Altdorfer

1529 | ulei pe lemn | 158,4 x 120,3 cm | Alte Pinakothek, München, Germania

Pictor, gravor și arhitect-șef al orașului Regensburg, Albrecht Altdorfer (cca 1480–1538) a devenit celebru pictând scene biblice și istorice, amplasate în tulburătoare peisaje alpine și dunărene. El a cutreierat satele austriace în 1511 și s-a hotărât să includă peisajul lor în lucrările pe care avea să le picteze. Una dintre acestea, *Peisaj dunărean*, nu conține nici un personaj, calificându-se astfel drept primul peisaj „pur" din Antichitate și până în acel moment. *Bătălia de la Issus* făcea parte dintr-o serie amplă, înfățișând bătălii celebre. Aici, Altdorfer recurge la o vedere de sus, din zborul păsării *(vol d'oiseau)*, amintind de scenele de bătălie năvalnice, spectaculoase, generate pe calculator, din filmele de război ale zilelor noastre. Panoul mare, atârnând de nori amenințători, prin care soarele abia se întrevede, descrie scena: împăratul perșilor, Darius, învins de Alexandru cel Mare, în partea din centru-stânga a tabloului, fuge într-un car de luptă tras de trei cai albi. La Altdorfer, întregul este mai mare decât suma părților sale: rândurile soldaților sunt mărunte, pictorul dovedind totuși un ochi de arhitect pentru perspectiva spațială, iar amplasamentul seamănă foarte bine cu valea Rinului. Norii impresionanți și amenințători, cu soarele triumfând asupra lunii, sunt elementele care dau o notă fantastică, aproape cosmică, bătăliei pictate altfel realist, cu armuri, cavalerie și lăncieri. În afara acestor picturi bogate, pline de imaginație, Altdorfer a mai realizat xilogravuri, gravuri în lemn și metal, fiind un pionier al gravurii în aramă. **JH**



Portretul lui Becuccio Bicchieraio | Andrea del Sarto

cca 1528–1530 | ulei pe lemn | 86 x 67 cm | National Museum of Scotland, Marea Britanie

Andrea del Sarto (cca 1486–1530) lucra la Florența în momentul în care stilul perioadei de apogeu a Renașterii începuse să se transforme în manierism, arta sa rămânând undeva la mijloc. I se spunea *senza errori*, adică „fără greș", fiind foarte apreciat de către contemporanii săi. Caracteristica operei sale este subtila și fluenta utilizare a culorii, mult peste ceea ce realizau contemporanii săi florentini, și cu o linie convingătoare, care făcea ca personajele să apară, cu adevărat, tridimensionale. Pictat către sfârșitul vieții lui Andrea, acest tablou a fost considerat mult vreme ca fiind un autoportret, abia ulterior fiind identificat cu portretul unui prieten al artistului, Becuccio Bicchieraio, de profesie sticlar. În prim-plan, Andrea a introdus un vas de sticlă care face referire la profesiunea prietenului său și care demonstrează talentul pictorului în redarea texturilor. Acest lucru se poate observa din felul în care sunt pictate mâneca, un adevărat studiu de lumini și de umbre, și mantia de culoare închisă, care contrastează cu albul strălucitor al gulerului. Sub toate aspectele, acest portret este o ilustrare a talentului fără cusur al artistului, de la trăsăturile chipului, fin redate, la utilizarea măiastră a luminii și a umbrelor. Andrea conducea un atelier în Florența prin intermediul căruia și-a pus amprenta directă pe stilul câtorva dintre ucenicii săi. Printre aceștia s-a numărat Pontormo (1494–1597), Rosso Fiorentino (1494–1540) și Gigio Vasari (1511–1574); se crede că Michelangelo i l-a prezentat pe Vasari. Ulterior, deși i-a purtat întotdeauna respect pentru virtuozitatea tehnică, Vasari l-a criticat pe Sarto pentru caracterul său. **TP**



Iupiter și Io | Correggio

cca 1530 | ulei pe pânză | 163,5 x 74 cm | Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria

Antonio Allegri da Correggio (cca 1494–1515) a lucrat în principal la Parma și este considerat unul dintre principalii artiști ai școlii renascentiste de pictură din acest oraș. Nu se știu prea multe despre ucenicia lui, dar stilistic el pare să se fi aflat sub influența lui Mantegna (cca 1431–1506), în special în ceea ce privește perspectiva și racursiul distanțelor, și a lui Leonardo da Vinci (1452–1519). A asimilat maniera acestor mari artiști, dar a realizat o operă foarte personală. *Iupiter și Io* face parte dintr-o serie de tablouri mitologice, comandate de Federico al II-lea de Gonzaga, marchiz de Mantova, și, probabil, realizată cu scopul de a fi expusă la Palazzo del Te. Ulterior, tablourile i-au fost dăruite lui Carol al V-lea, seria fiind, în cele din urmă, descompletată. Astăzi, picturile se află în diferite galerii din lume. *Iupiter și Io* este unul dintre cele mai faimoase tablouri ale acestei serii și un studiu de o emoție tulburătoare. Tabloul o înfățișează pe timida nimfă Io cuprinsă într-o îmbrățișare pătimașă de către Iupiter, ale cărui mână și chip sunt de-abia vizibile prin nori. Correggio a surprins natura erotică a scenei și extazul nimfei cu ajutorul unor tușe extrem de fine, creând o imagine de o neasemuită frumusețe. Opera lui Correggio are o importanță considerabilă prin influența asupra lui Parmigianino (1503–1540), Giovanni Maria Francesco Rondani (cca 1490–1550) și Giorgio Grandini del Grano (m. 1538). Dovezi ale înrâuririi stilului său au reapărut în rococoul secolului XVII și, în special, în opera lui Boucher (1703–1770). **TP**



Adam și Eva | Lucas Cranach cel Bătrân

cca 1530 | ulei pe lemn | colecție privată

Lucas Sünder (1472–1553) a devenit Lucas Cranach după ce și-a schimbat numele de familie în cinstea orașului său natal, Kronach. Pe la 1501, s-a mutat la Viena și din această perioadă datează cele dintâi tablouri cunoscute ale pictorului. Mai târziu, s-a mutat la Wittenberg, în Germania, unde a devenit pictorul oficial al lui Frederick al III-lea de Saxonia. S-a făcut cunoscut pentru atelierul său deschis unor ucenici talentați, devenind unul dintre cei mai bogați cetățeni din Wittenberg. Totuși, a fost obligat să se mute la Innsbruck, în 1550, când noul principe elector al Saxoniei, Johan Friedrich, a fost trimis în exil, împreună cu curtea sa; ulterior, s-a stabilit la Weimar. Cranach este considerat adesea ca membru al Școlii Dunării, ca o recunoaștere a asemănărilor stilistice cu artiștii din regiune. Picturile sale religioase erau menite să provoace reacții puternice privitorului. În această versiune a poveștii lui Adam și a Evei, Cranach o înfățișează cu simpatie pe Eva ca pe o figură tristă – își dă, se pare, seama de ceea ce face dându-i lui Adam fructul interzis, dar, totodată, nu poate rezista tentației șarpelui. Cranach avea o înclinație pentru subiectele biblice și mitologice care îi permiteau să picteze nuduri cu tentă erotică. A avut trei băieți, care au devenit pictori, cel mai celebru fiind Lucas Cranach cel Tânăr (1515–1586). Acesta s-a pregătit cu tatăl său, păstrând un stil asemănător. În consecință, rămâne incert adevăratul autor al unor tablouri nedatate ale lui Cranach, ele putând fi atribuite oricăruia dintre cei doi, tată sau fiu. **LH**



Sfântul Donatian de la Rheims | Jan Gossaert

1510–1532 | ulei pe lemn | 43,1 x 34,4 cm | Musée des Beaux- Arts, Tournai, Belgia

În 1508, pictorul flamand Jan Gossaert (cca 1478–1532) l-a însoţit pe Filip de Burgundia, amiral de Zeeland, într-o călătorie în Italia. Această călătorie va avea o mare influenţă asupra dezvoltării ulterioare a artei în Ţările de Jos, pentru că Gossaert s-a întors acasă plin de idei noi, plecând de la lucrările italiene văzute şi revoluţionând arta flamandă a epocii. Călătoria a dat şi tonul unei adevărate mode printre artiştii flamanzi, de a vizita şi de a studia în Italia, fapt care a determinat o legătură tot mai mare între arta flamandă tradiţională şi subiectele şi formele specific italiene. Gossaert a pictat multe subiecte mitologice şi religioase, dar portretele sunt considerate a fi cele mai bune lucrări ale sale. *Sfântul Donatian de la Rheims* îl înfăţişează pe acesta pe un fundal întunecat din care pare să răsară, tehnică frecvent folosită de pictor în portretele sale de dinainte de 1525. Chipul plin de bunăvoinţă al sfântului este redat realist. Tonurile calde, umbrele întinse şi ridurile pielii sunt convingătoare, mai puţin rigiditatea mâinii. Modul de înfăţişare a sfântului, în paralel cu aceea a mâinii şi a roţii, demonstrează tehnica iluzionistă a lui Gossaert, ultimele două părând că vor să iasă din tablou. Gossaert nu a devenit faimos decât după moarte, când lucrările sale au ajuns populare în Italia şi, mai apoi, în sudul Olandei. Stilul său foarte personal şi novator i-a influenţat prea puţin pe contemporani, dar a avut efecte importante asupra evoluţiei artiştilor olandezi din epocile ulterioare. **TP**



Ambasadorii | Hans Holbein cel Tânăr

1533 | ulei pe lemn de stejar | 207 x 209,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Unul dintre cele mai impresionante portrete din pictura Renaşterii, acest tablou celebru de Hans Holbein cel Tânăr (cca 1497–1543) este încărcat de înţelesuri ascunse şi de contradicţii fascinante. Nu doar realismul plin de detalii al tehnicii fără cusur a lui Holbein este incredibil, în sine, dar, practic fiecare obiect în parte are o semnificaţie simbolică. Tabloul este un omagiu adus desăvârşirii personale, dar, în acelaşi timp, Holbein ne reaminteşte că succesul din această lume este efemer; indiferent de ceea ce facem, toţi avem o moarte. Dublul portret înfăţişează doi curteni francezi, văzuţi în picioare: Jean de Dinteville (în stânga), ambasador la curtea regelui Henric al VIII-lea, şi prietenul său, Georges de Selve, tânăr episcop de Lavaur. Tabloul marchează vizita acestuia la Londra, în 1533. Obiectele care se află între cei doi includ instrumente de navigaţie, astrologie şi instrumente muzicale, un cadran solar (indicând data de 11 aprilie 1533) şi o carte de imnuri religioase. Ele reflectă interesele şi realizările celor doi oameni de cultură, dar coarda stricată a lăutei – un simbol tradiţional al morţii –, ar putea să facă referire şi la separarea protestanţilor de Biserica Romei, lucru pe care ambasadorii încercau să-l împiedice. Multe portrete din epocă includeau imaginea unui craniu drept *memento mori*, dar nici unul nu este mai ciudat decât cel văzut – sau nevăzut – aici. Holbein a distorsionat perspectiva, astfel încât, atunci când tabloul este privit dintr-un anume unghi din dreapta, ciudata formă din prim-plan se recompune pentru a alcătui un craniu, vechea aluzie la moarte. **JW**



Portretul arhiducesei Eleonora de Mantova
Jakob Seisenegger

cca 1536 | ulei pe lemn | 34 x 27 cm | colecție privată

Jakob Seisenegger (cca 1504–1567) a fost un artist austriac, numit de către împăratul Ferdinand I pictor oficial al curții de Habsburg de la Augsburg, în 1531. A fost imediat trimis de Ferdinand la Bologna, în Italia, pentru a-l picta pe fratele său, Carol al V-lea, recent încoronat împărat al Sfântului Imperiu Roman. Seisenegger a devenit repede cunoscut și și-a câștigat un loc în istoria artelor pentru noua abordare a portretului în picioare, într-o epocă în care dominau portretele văzute până la mijloc. Portretele lui Seisenegger au constituit modele frecvent imitate de alți artiști, precum Tițian. Realizat la câțiva ani după celebrul său tablou *Împăratul Carol al V-lea cu câinele său de vânătoare* (1532), *Portretul arhiducesei Eleonora de Mantova* întrerupe seria de portrete în picioare ale lui Seisenegger și marchează o întoarcere la un stil mai conservator, ca un gest de curtoazie față de noua nobilime mantovană. Primul duce de Mantova, Federico al II-lea de Gonzaga, își dobândise titlul de la împăratul Carol al V-lea, în 1530; arhiducesa Eleonora de Mantova a fost cel mai probabil fiica lui Federico al II-lea, iar portretul, un dar ca semn al rolului de patron al artelor al lui Carol. La Seisenegger, tendința era ca portretele să nu semene întru totul cu realitatea, el optând pentru câteva trăsături caracteristice ușor de recunoscut. Arhiducesa are o expresie neobișnuit de concentrată pentru un copil atât de mic, exprimând funcția de mare importanță a părintelui. Își etalează podoabele potrivite cu poziția sa socială, colierul reflectându-se în ochii ei cu privirea fixă, bijuteriile de pe cap echilibrând fruntea lată. **SWW**



Portretul lui Henric al VIII-lea
Hans Holbein cel Tânăr

cca 1536 | ulei pe lemn | 28 x 19 cm | Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spania

Caracterizarea profundă și stilul extrem de detaliat al portretelor lui Hans Holbein cel Tânăr (cca 1497–1543) le conferă o prezență atât de puternică încât subiecții săi apar ca reprezentanții în carne și oase ai secolului XVI în Europa, potriviți pentru a ilustra Reforma în imaginația cititorului. După ce a fost angajat la curtea regală a Angliei, în 1533, una dintre principalele lucrări pe care le-a realizat pentru binefăcătorul său, Henric al VIII-lea, a fost un portret dinastic de grup, din 1537, înfățișându-l pe Henric împreună cu cea de-a treia soție, Jane Seymour, și cu părinții săi, Henric al VII-lea și Elisabeta de York. Probabil că a fost comandat pentru a sărbători nașterea fiului lui Henric, Eduard, viitorul Eduard al VI-lea. Pictura, care ulterior a fost distrusă în incendiul de la Palatul Whitehall, din 1698, omagiază puterea și victoriile dinastiei Tudor. Henric a servit drept model pentru multe dintre portretele regale ulterioare, inclusiv pentru acesta. Obiceiul lui Holbein de a picta după desen și nu după natură a fost determinat de cererea mare de tablouri, pe care trebuia să le execute în calitatea sa de pictor de curte. Drept urmare, multe dintre tablourile târzii, precum *Portretul lui Henric al VIII-lea*, au un puternic stil grafic, liniar. Holbein a terminat portretul la vremea execuției lui Anne Boleyn și a desființării mănăstirilor. Este un bun exemplu al echilibrului fin existent în picturile artistului, între descrierea individualizată și înfățișarea idealizată. Fața lată a lui Henric, cu ochii săi mici și cu privirea suspicioasă, înfățișează veridic caracterul său, iar îmbrăcămintea brodată cu fir de aur este dovada autorității regale. **PB**



Triumful lui Titus și al Vespasiei | Giulio Romano

cca 1537 | ulei pe lemn | 120 x 170 cm | Luvru, Paris, Franța

Giulio Pippi (cca 1499–1546) a devenit cunoscut mai târziu sub numele de Romano, după locul nașterii sale. De tânăr a plecat să studieze cu Rafael, ajungând ulterior asistentul său principal, și, după moartea acestuia, a finalizat o serie de lucrări rămase neterminate. Paleta vibrantă și stilul figurativ îndrăzneț contrastează cu rafinamentul maestrului său, dar în ceea ce privește imaginația absolută și efectele dramatice, obținute prin manipularea perspectivei, Romano a fost o figură de prim rang. În afară de realizările din pictură, artistul a fost și un bun arhitect, căruia i se datorează Palazzo del Te din Mantova, precum și inginer. Pe la 1524, Romano a fost angajat de Frederico Gonzaga, conducătorul Mantovei, într-un mare proiect de urbanizare și de reconstrucție a unora dintre clădirile orașului, precum și într-o serie de lucrări decorative. *Triumful lui Titus și al Vespasiei* a fost comandat de Gonzaga pentru Camera Cezarilor, din Palatul Ducal. Îl înfățișează pe împăratul Titus defilând prin Roma, după victoria asupra evreilor. Compoziția se bazează pe o scenă din interiorul vechiului Arc al lui Titus din Roma și menține acea calitate sculpturală a originalului, notabilă mai ales la caii de la carul lui Titus. Culorile vibrante și tema clasică, redată în stil manierist, au făcut acest tablou foarte popular în epocă. A se observa modul de abordare a peisajului – plin de detalii frumoase și învăluit într-o lumină delicată, translucidă. **TP**



Venus din Urbino | Tițian

1538 | ulei pe pânză | 119 x 165 cm | Uffizi, Florența, Italia

Inspirat de cei mai de seamă artiști italieni ai perioadei de apogeu a Renașterii, precum Michelangelo, Tițian (Tiziano Vecellio, cca 1485–1576) era considerat un maestru în cercurile artistice importante din Veneția secolului XVI. A fost, de asemenea, menționat ca primul venețian care a dobândit recunoaștere internațională. A pictat atât portrete de „curtezane" fără nume, cât și altare și tablouri mitologice. Ca portretist prolific, el a realizat portrete flatante, dar recognoscibile ale unor personaje proeminente, precum papa, împăratul, dogele, marchizul de Mantova, dar, cu tot rangul acestor comanditari prestigioși, capodopera sa rămâne *Venus din Urbino*. În jurnalul său de călătorie din 1880, *A Tramp Abroad (Un vagabond în străinătate)*, scriitorul american Mark Twain a descris tabloul ca fiind „cea mai scârboasă, vulgară și obscenă pictură din lume". Elemente alegorice, precum femeile îmbrăcate din fundal și cățelușul adormit de la picioarele lui Venus, au condus către unele interpretări iconografice aprofundate ale tabloului, dar poate că reacția atavică și excesiv pudică a lui Twain a fost mai aproape de ceea ce intenționase Tițian. Dorința neconștientizată din expresia directă și lascivă a modelului se prea poate să-l fi ofensat pe Twain, dar privirea ei drăgăstoasă și senzuală a cucerit nenumărați privitori. Talentul inegalabil al lui Tițian și redarea îndrăzneață a sexualității feminine constituie motivul pentru care această pictură e adeseori menționată drept precursoare a multora dintre imaginile cele mai controversate ale artei occidentale – inclusiv ale *Olympiei* lui Manet – și considerată un exemplu al puterii sexualității feminine, precum și un precursor al posterelor cu femei. **AH**



Vrăjitorie sau Alegoria lui Hercule | Dosso Dossi

1535–1540 | ulei pe pânză | 143 x 144 cm | Uffizi, Florența, Italia

Dosso Dossi (cca 1490–1542) a fost un partizan excentric al stilului din perioada de înflorire a Renașterii, cunoscut drept manierism, fidelitate evidențiată mai puțin prin naturalism și mai mult prin subiectele complexe, fantastice, cu un simbolism criptic, adesea de nedezlegat pentru omul modern. În 1514, puternic influențat de Giorgione și Tițian, Dosso a devenit pictorul oficial al ducelui Alfonso d'Este, în Ferrara. Centru renascentist al culturii și al rafinamentului, curtea i-a avut angajați și pe Bellini, și pe Tițian. În acest mediu emulativ, Dosso a pictat complicate subiecte mitologice și literare pe placul eruditilor de la curte. *Vrăjitorie sau Alegoria lui Hercule* este un exemplu bizar al acestui simbolism stufos; semnificația sa e foarte dezbătută. Unii au citit-o ca pe o alegorie a fiului lui Alfonso, Ercole, prin intermediul omonimului său, Hercule. Ar putea fi și un avertisment la adresa corupției vieții de la curte, ironie pe care curtea lui Este ar fi apreciat-o. Un Hercule îmbătrânit se concentrează morocănos asupra a două sfere de piatră, ignorând tachinările asistenței. Un tânăr cu zâmbetul pe buze îi arată o furcă de tors, o aluzie la subjugarea lui Hercule de către regina Omfala, lumina căzând pe o femeie cu pieptul dezgolit, care ține în mână niște fructe. O tamburină și o mască aflate pe masă se referă la dragostea lumească și la distracțiile frivole. Colorist plin de sevă, Dosso a redat cu mult talent carnația și musculaturile. Dacă chipurile bărbaților sunt aproape niște caricaturi, cele ale femeilor au o frumusețe clasică. Mergând deseori la Roma și la Veneția, Dosso a învățat să se ia la întrecere cu Michelangelo, Rafael și Correggio, realizând unele dintre cele mai originale și mai misterioase lucrări ale epocii sale. **SLF**



Judecata de Apoi | Michelangelo

1535–1541 | frescă | 1370 x 1220 cm | Capela Sixtină, Vatican, Italia

Judecata de Apoi este considerată drept una dintre capodoperele lui Michelangelo Buonarroti (1475–1564). Inspirată de *Divina Comedie* de Dante, fresca a fost comandată de papa Paul al III-lea, fiind începută în 1535 și inaugurată la 31 octombrie 1541. Realizarea ei a necesitat distrugerea frescelor lui Perugino, care împodobiseră până atunci peretele altarului din Capela Sixtină. Această lucrare a devenit atât de renumită, încât cu greu ne putem imagina cât de controversată a fost în momentul pictării ei. Una dintre culpele imputate a fost nuditatea generalizată a personajelor, pe care, ulterior, ucenicul lui Michelangelo, Daniele da Volterra, a fost însărcinat să o ascundă pe cât posibil, astăzi înfățișarea inițială a modelelor lui Michelangelo fiind restabilită de restauratori. În mod evident, Michelangelo era interesat de frumusețea corpului uman, după cum reiese din întreaga sa operă, dar nuditatea personajelor din *Judecata de Apoi*, combinată cu violența emoțională a gesturilor lor, subliniază vulnerabilitatea acestora în mijlocul haosului din jur. Michelangelo grupează figurile pentru a crea un sens structurii compoziționale, dar explorează pe deplin personalitatea afectivă a fiecăruia. Această nouă abordare este, poate, cel mai bine exemplificată de un personaj aflat jos, în centru-dreapta, un suflet damnat coborând în infern și care, printre figuri care se zbat în jur, pare a fi prea îngrozit de soarta ce-l așteaptă: având o expresie de groază întipărită pe față, își acoperă un ochi cu o mână. Adevăratul geniu al lui Michelangelo rezidă în explorarea cu aceeași acuitate a reacției psihologice a atâtor personaje. **SS**



Nașterea Fecioarei | Domenico Beccafumi

cca 1543 | ulei pe lemn | 233 x 145 cm | Pinacoteca Nazionale, Siena, Italia

Orașul toscan Siena s-a bucurat de mare influență în Italia Evului Mediu, fiind rivalul Florenței în ceea ce privește prosperitatea artistică, socială și culturală. În secolul XV, prestigiul orașului începuse să scadă, războaiele și epidemiile contribuind la aceasta. Pictorul Domenico Beccafumi (cca 1485–1551) poate fi considerat ultimul mare pictor al școlii sieneze și, deși a călătorit în afara Sienei, la Roma, în esență maniera sa a rămas fidelă tradițiilor sieneze. Opera lui demonstrează o abordare neobișnuită a subiectelor și a compoziției, adesea incluzând detalii ciudate, aproape fantastice. În *Nașterea Fecioarei*, de exemplu, el a acordat o mare atenție degetelor alungite și mâinilor fine și palide ale personajului aflat în dreapta, învăluit într-o lumină puternică. În spatele acestei figuri elegante, cu ținută clasică, pare că plutește un personaj al cărui chip fantomatic se ivește direct din draperie, aruncând o privire precisă spre public. Mâna femeii care o leagănă pe Fecioară a fost meticulos pictată, cu o mare atenție pentru detalii. Atmosfera este una stranie, amplificată de planurile de lumină și de umbră profunde. Acest lucru nu era neobișnuit în picturile sale și, într-adevăr, marele său talent rezidă tocmai în concepția aparte a lucrărilor. După ce a fost la Roma și a văzut tavanul Capelei Sixtine pictat de Michelangelo și lucrările lui Rafael, influența celor doi nu a mai putut fi evitată. Aici, Beccafumi a combinat procedeele manieriste cu cele clasice, înglobându-le în stilul său propriu. **TP**



Alegorie cu Venus și Cupidon | Agnolo Bronzino

1540–1550 | ulei pe lemn | 146,5 x 116,8 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Agnolo Bronzino (Agnolo di Cosimo, 1503–1572) a fost fiul adoptiv și ucenicul pictorului Pontormo, făcând parte din celebra tradiție a picturii florentine din secolul XVI. Prima lucrare pe care a realizat-o pentru ducele Cosimo I de'Medici – marele susținător al artelor în Renaștere – a fost în 1539, când a participat la decorațiile realizate cu ocazia nunții ducelui cu Eleonora de Toledo. Curând, a devenit pictorul oficial al curții, rămânând în această funcție aproape întreaga sa carieră, fiind autorul unei ample colecții de portrete ale familiei ducale și ale curtenilor. A fost și poet, și a imortalizat chipul unor personalități literare. Stilul lui Bronzino este aproape identic celui al lui Pontormo, dar succesul portretelor sale l-a depășit pe cel al picturilor religioase. Personajele sale prezintă posturi elegante, admirația lui Bronzino pentru Michelangelo și Rafael fiind evidentă. *Alegorie cu Venus și Cupidon* este o culme a artei lui Bronzino. Comandată de duce, mai este cunoscută și ca *Venus, Cupidon, Nebunia și Timpul*. Erotismul imaginii principale cu Venus și mângâietorul Cupidon, precum și imagistica greu de deslușit sunt caracteristice perioadei manieriste. Bătrânul înaripat, înfățișat în partea din dreapta sus, ține o clepsidră, ceea ce-l definește ca personificând Timpul. Identitatea celorlalte figuri nu este foarte clară: figura în suferință din partea stângă este considerată a fi Disperarea sau Gelozia, băiatul care împrăștie trandafiri – Nebunia sau Plăcerea, iar figura din stânga sus – Uitarea. Înțelesul general al tabloului continuă să provoace și să atragă publicul. **SP**



Povestea lui Papirius | Domenico Beccafumi

1540–1550 | ulei pe lemn | 74 x 137,8 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Domenico di Pace (cca 1485–1551) și-a luat numele Beccafumi în cinstea patronului său, Lorenzo Beccafumi. Bogatul sienez l-a încurajat pe băiat să studieze arta, inițial în Siena natală, iar ulterior la Roma, între 1509–1511. Acolo, artistul a putut vedea operele lui Michelangelo și ale lui Rafael, fiind influențat de anumite trăsături ale stilului lor, precum și de Antichitatea romană. S-a înapoiat la Siena, petrecându-și acolo cea mai mare parte a vieții sale de artist, cele mai multe dintre operele sale aflându-se aici. Originalitatea specială a lui Beccafumi a fost determinată și de relativa izolare artistică. *Povestea lui Papirius* redă o întâmplare neobișnuită, și de curând a fost identificată. Un băiețel numit Papirius îl însoțește pe tatăl său în Senat, unde jură să păstreze secretul dezbaterilor. Pictura redă două aspecte ale poveștii. În stânga se află Papirius, care, întrebat de mama sa, îi spune că dezbaterile au vizat problema dacă un bărbat poate avea două soții sau o femeie doi soți. A doua zi, mama a venit însoțită de mai multe prietene pentru a cere să li se acorde femeilor dreptul de a avea doi soți, spre supărarea și confuzia senatorilor. În centrul picturii, Papirius explică acțiunile mamei sale oficialilor amuzați. Pictura are un aer suprarealist – figurile, unele ciudat de alungite, plutesc în prim-plan, iar, în fundal, clădirile romane sunt așezate aleatoriu, într-un decor realizat cu măiestrie. Tocmai această abordare ciudată este cea care face atât de neobișnuită opera lui Beccafumi. **SH**



Adam și Eva | Tintoretto

cca 1550 | ulei pe pânză | 150 x 220 cm | Galleria dell'Accademia, Veneția, Italia

Celebrul pictor venețian Jacopo Robusti, cunoscut sub numele de Tintoretto (cca 1518–1594), este considerat ultimul mare pictor renascentist italian. El a deschis calea pentru o nouă perioadă a evoluției culturale italiene, cunoscută sub numele de baroc. Energia deosebită debordând din pânzele sale i-a adus mai târziu porecla de Il Furioso. În timpul vieții, tușele nervoase, tipice lui Tintoretto, i-au atras o mare apreciere, deși au existat și critici ai lipsei finisajului pictural, rezultat al stilului său grăbit și succint. Tintoretto a pictat multe scene inspirate din Vechiul Testament. În *Adam și Eva*, a așezat-o pe Eva astfel încât fructul cunoașterii să-i fie oferit și privitorului. Torsurile solide, sprijinite ale celor două personaje și diagonalele trupurilor lor paralele formează esența seducătoare a imaginii, subliniată și mai mult de tonurile calde, în surdină, ale culorilor. Panorama verde a Paradisului, care se întinde dincolo de orizont, vorbește despre un loc necunoscut, în armonie cu inocența scenei. În stânga lui Adam, mergând în adâncime, se află partea cea mai întunecată a picturii, un semn premonitoriu bine calculat al iminentei izgoniri din paradis. Tintoretto și-a petrecut aproape întreaga viață artistică în Republica Venețiană, plecând doar o dată, în 1580, la Mantova, pentru a executa o comandă familiei Gonzaga. Deși a realizat portretele mai multor personalități din Veneția, nu a fost acceptat de elita socială a orașului. Însă reputația sa a atins cote foarte înalte după 1564, când i-a fost încredințat un mare proiect la Palatul Dogilor din Veneția și un alt proiect la Scuola Grande di San Rocco. **SP**



Jocul de șah | Sofonisba Anguissola

1555 | ulei pe pânză | 72 x 97 cm | Muzeum Narodowe, Poznan, Polonia

Sofonisba Anguissola (cca 1535–1625) a fost o tânără născută în Italia, căreia soarta i-a surâs, în sensul că tatăl ei, luminat la minte, s-a străduit să-și educe toți cei șapte copii, inclusiv fetele, în cea mai bună tradiție umanistă. Deși și alte surori ale sale pictau, a devenit clar că Sofonisba era un copil minune. S-a pregătit cu maeștrii Bernardino Campi și Bernardino Gatti și, neobișnuit pentru o femeie, a dobândit reputație internațională. Aceasta este probabil cea mai celebră pictură a sa, marcând o evoluție în genul portretisticii. Posturile rigide, formale, sunt eliminate, și trei dintre surorile ei – Lucia, la stânga, Europa, în mijloc, și Minerva, în dreapta, împreună cu un personaj considerat a fi o servitoare – sunt înfățișate într-un joc de șah relaxat și familiar. Servitoarea are probabil și rol de gardian, sugerându-se virginitatea fetelor, ea contrastând atât în ceea ce privește clasa socială, cât și vârsta, cu cele trei fete de origine nobilă. Șahul era considerat un joc de bărbați care cerea logică și strategie, atribute rareori asociate cu femeile. În ciuda umorului picturii, este clar din veselia neascunsă a Europei, cauzată de victoria iminentă a Luciei, că surorile luau jocul în serios. Accesul la modele care pozau dezbrăcate era interzis la vremea respectivă pictorițelor, deci temele erau restrânse ca număr. Anguissola s-a concentrat pe genul portretistic încercând să redea viața. Destoinicia ei a fost recunoscută de Vasari care o plasează în fața altor artiste, scriind că ea a dovedit silință și eleganță în desen și că, „de una singură", a realizat tablouri frumoase. **WO**



Autoportret în fața șevaletului | Sofonisba Anguissola

1556 | ulei pe pânză | 66 x 57 cm | Muzeum Zamek, Lancut, Polonia

Sofonisba Anguissola (cca 1535–1625) a realizat de-a lungul vieții o serie de autoportrete. Acesta este considerat a fi unul dintre primele tablouri înfățișând o pictoriță în fața șevaletului, lucru important, deoarece este o dovadă a profesiei practicate de o femeie care, de remarcat, se înfățișează executând un subiect religios, ceea ce dă greutate lucrării. Deși acum știm că au fost mai multe pictorițe în Renaștere, această activitate nu era o meserie ușoară pentru femeile de origine nobilă. Acestea erau supuse restricțiilor epocii în care trăiau și trebuiau să fie foarte atente să mențină standardele de bună-cuviință. Culorile picturii și ale paletei sunt în contrast vibrant cu pictorița îmbrăcată într-o rochie sobră și cu încăperea întunecată. Aceeași lumină care scaldă pictura pare că se așază pe mâinile și pe fața lui Anguissola, creând o legătură strânsă cu subiectul tabloului, ca și pensula ținută pe pânză. Pictorița avea în jur de douăzeci și cinci de ani la momentul realizării autoportretului, dar privește publicul cu încredere. Avea și motive: fusese deja la Roma, unde îl întâlnise pe Michelangelo, care-și exprimase admirația față de ea și îi ceruse să-i trimită lucrări. Influența maestrului lui Anguissola, Bernardino Campi, este evidentă. Mare portretist, și-a făcut autoportretul la șevalet, în timp ce o picta pe Anguissola. În 1559, ea a devenit pictoriță oficială și doamna de onoare a Elisabetei de Valois, regina Spaniei, iar regele i-a aranjat prima căsătorie. În 1569, s-a întors în Italia, unde a continuat să picteze, până a orbit, la o vârstă înaintată. **WO**



Sfântul Gheorghe și balaurul | Tintoretto

cca 1558 | ulei pe pânză | 157,5 x 100,3 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Se crede că Jacopo Robusti (cca 1518–1594) a început să picteze pe zidurile casei părintești la o vârstă foarte fragedă. Tatăl său era *tintore* („vopsitor"), o meserie care i-a adus lui Jacopo porecla de Tintoretto („micuțul vopsitor"). El și-a făcut ucenicia în atelierul lui Tițian, în 1533. Biograful lui Tintoretto, Carlo Ridolfi (1594–1698), a scris că Tintoretto desena chipuri atât de bine realizate, încât Tițian l-a concediat de invidie. Ridolfi ne relatează că Tintoretto a înscris pe zidul atelierului său motto-ul: „Desenul lui Michelangelo și culoarea lui Tițian". Deși influențat de operele lor, lucrările sale se disting prin gestica exagerată a personajelor, prin compoziția dinamică și utilizarea dramatică a luminii, așa cum apare în *Sfântul Gheorghe și balaurul*. Aici, cercuri concentrice de lumină divină îl înconjoară pe Dumnezeu, în partea de sus a picturii, luminând scena și încununând redarea bătăliei. Legenda spune că Sfântul Gheorghe a fost un cavaler din Cappadocia – Turcia de azi – care a salvat la Silene, în Libia, o prințesă din ghearele balaurului. Această dovadă de curaj i-a determinat pe mulți să se creștineze. În timp ce prințesa fuge, Sfântul Gheorghe este gata să îi dea balaurului lovitura finală. Tensiunea este mărită de felul de compoziție ales de Tintoretto, el înfățișând prințesa alergând spre privitor. Deasupra se află un corp fără viață, răstignit ca Isus pe cruce, pe care balaurul voia să-l devoreze. Folosind o paletă de culori care include rozul, roșurile și nuanțele de albastru, pictorul conduce ochiul către peisajul din fundal, către castel, orizont, nori și către Dumnezeu. **SP**



Peisaj cu căderea lui Icar | Pieter Bruegel cel Bătrân

cca 1558 | ulei pe lemn | 74 x 112 cm | Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgia

La începutul vieții, Pieter Bruegel cel Bătrân (cca 1525–1569) a lucrat pentru un editor și librar de succes, împreună cu care a realizat multe gravuri ilustrând proverbe populare. Acestea erau la mare căutare, determinând artistul să copieze unele dintre subiecte în picturi în mărime naturală. Aici, Bruegel abordează celebra legendă grecească a lui Dedal și Icar, ținuți prizonieri pe insula Creta. În încercarea de a se elibera, Dedal a confecționat două seturi de aripi, folosind pene și ceară. L-a avertizat pe Icar să nu zboare prea aproape de soare, dar tânărul nu a ținut seama de sfaturile sale. Ceara s-a topit, Icar a căzut în mare și s-a înecat. Mitul era adesea inclus în antologiile de proverbe din epocă, drept ilustrare a consecințelor mândriei și ambiției. Bruegel a transmis aceste principii morale într-o manieră ingenioasă. Zborul lui Icar a fost miraculos. Totuși, el de abia dacă a provocat un mic deranj în mersul lucrurilor: plugarul și păstorul își văd de treburile lor, în timp ce o corabie trece fără a-l vedea pe băiatul care se îneacă. La fel, privitorul, dacă nu știe titlul tabloului, ar putea nici să nu observe picioarele lui Icar, în colțul din dreapta jos al picturii. Bruegel a subliniat morala cu alte detalii. Păstorul, la fel de neglijent ca Icar, visează cu ochii deschiși, în timp ce oile lui se abat spre mare. Pe pământ, un portmoneu și o sabie fac referire la proverbul popular: „Nu da sabia și banii pe mâna celui nebun". În plus, un cadavru se află în crâng, ilustrând zicerea: „Plugarul nu se oprește datorită morții unui om". **IZ**



Cina cea de taină | Juan de Juanes

cca 1560 | ulei pe lemn | 116 x 191 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Unul dintre cele mai cunoscute tablouri pictate de un spaniol provenind dintr-o familie de artiști din Valencia înfățișează un moment important din viața lui Isus. Fiul cunoscutului pictor Vicente Maçip, Vicente Juan Maçip (cca 1510–1579), cunoscut sub numele de Juan de Juanes, a devenit cel mai bun pictor din Valencia în cea de-a doua jumătate a secolului XVI. *Cina cea de taină* demonstrează existența acelorași influențe italiene ca și în lucrările tatălui său, dar are și unele trăsături distinctiv olandeze. Tabloul îi înfățișează pe Isus și pe apostolii săi adunați pentru ultima masă împreună, când Isus le oferă apostolilor pâine și vin, simboluri ale trupului și sângelui său. Pâinea și vinul sunt făcute clar vizibile prin tipsia și potirul folosite la oficierea sfintei împărtășanii, care comemorează acest eveniment. Scena are un dramatism stilizat, un manierism lejer datorat clarobscurului și suferinței trupurilor unduioase. Și aici sunt prezente figuri mai degrabă idealizate, compoziția echilibrată și grandoarea elegantă specifică marelui Rafael în perioada de apogeu a Renașterii. Arta italiană – în special cea a lui Rafael – a constituit una dintre cele mai importante surse care au influențat arta spaniolă a vremii, Juan poate chiar studiind în Italia. El a mai fost numit și „Rafael al Spaniei", abilitatea lui fiind notabilă, iar tehnica înfățișării faldurilor veșmintelor, a onduleurilor părului, cu accente pe farfurii și vase fiind perfectă. Stilul lui Juan a devenit foarte popular și a fost foarte copiat. Popularitatea sa a contribuit la fundamentarea școlii spaniole de artă religioasă, cunoscută pentru armonie, prețiozitate și desenul bine realizat. **AK**



Răpirea Europei | Tițian

1559–1562 | ulei pe pânză | 185 x 285 cm | Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, SUA

Opera lui Tițian (Tiziano Vecellio, cca 1485–1576) s-a caracterizat pe parcursul carierei sale printr-o serie de schimbări la nivelul semnificațiilor și receptivității artistice. Dacă bacanalele, pictate pentru camera de lucru a ducelui Alfonso d'Este din Ferrara, sunt marcate de o atmosferă de veselie și de o certă fervoare tinerească, în anii 1550, Tițian s-a aflat în serviciul regelui Filip al II-lea. Începând din 1553, el a realizat șapte picturi mitologice, a căror temă foarte complexă viza imperfecțiunea condiției umane. Tițian și-a definit aceste picturi poezii sau „poeme pictate", inspirate din povestirile antice. În *Răpirea Europei*, narațiunea (preluată din *Metamorfozele* lui Ovidiu) se concentrează pe îndrăgostitul zeu Iupiter, care se transformă într-un taur alb pentru a o putea răpi pe prințesa feniciană Europa. În pictura ce va deveni ultima dintre poeziile sale, Tițian organizează compoziția în jurul unei diagonale puternice, redând tumultuosul moment al răpirii Europei. În puternică antiteză cu subiectele bacanalelor, poeziile lui Tițian se diferențiază și în ceea ce privește execuția. Dacă un tablou, precum *Bachus și Ariadna*, este afectat de o anumită rigiditate în execuție, poeziile se caracterizează prin tușe mai lejere. *Răpirea Europei* reprezintă un mare pas înainte în arta lui Tițian, care a extins nu doar paleta emoțională a picturii venețiene, ci chiar tehnicile prin care aceste emoții sunt transmise. **CS**



Viziunea Sfintei Elena | Paolo Veronese

1560–1565 | ulei pe pânză | 197,5 x 115,6 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Înscriindu-şi activitatea în perioada de apogeu a Renaşterii italiene, Paolo Caliari (cca 1528–1588) şi-a luat numele de Veronese de la oraşul său natal, Verona. Iniţial, s-a pregătit pentru sculptură, dar mai târziu a intrat ucenic la pictorul Antonio Badile (cca 1518–1560), viitorul său socru. Se crede că a fost influenţat de Giulio Romano (cca 1499–1546), Parmigianino (1503–1540) şi Tiţian (cca 1485–1576). S-a mutat la Veneţia în 1553, devenind unul dintre cei mai admiraţi pictori ai vremii, având un atelier numeros unde lucrau fratele şi fiii lui şi care a continuat să existe şi după moartea lui. Veronese a primit multe comenzi atât pentru tablouri de şevalet, cât şi pentru fresce, în cea mai mare parte cu teme religioase, istorice sau mitologice, deşi a realizat şi portrete. *Viziunea Sfintei Elena* o înfăţişează pe Sfânta Elena din Constantinopol, căreia i-ar fi apărut în somn Crucea lui Isus. Mamă a împăratului Constantin I, convertit la creştinism, ea a primit, conform legendei, puteri divine pentru a găsi locul unde se afla îngropată Adevărata Cruce. *Viziunea Sfintei Elena* conferă o latură umană reveriei divine, prin redarea Elenei într-o postură relaxată, într-un spaţiu casnic. Dar larga paletă de culori, faldurile somptuoase ale veşmintelor şi mobilierul de marmură sunt tipice pentru bogăţia decorativă a lucrărilor lui Veronese. Simţul pentru ornamentică este demonstrat şi de prezenţa jucăuşă a celor doi *putti* înaripaţi, văzuţi printr-o fereastră larg deschisă, purtând în zbor, pe un cer delicat colorat, crucea grea de lemn. **CK**



Vânători în zăpadă | Pieter Bruegel cel Bătrân

1565 | ulei pe lemn | 117 x 162 cm | Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria

Pieter Bruegel cel Bătrân (cca 1525–1569) a contribuit decisiv la formarea tradiţiei picturii peisagistice în Ţările de Jos. Această splendidă scenă de iarnă, pictată la apogeul carierei, constituie cea mai bună realizare a artistului. În Europa de Nord, pictura peisagistică nu a apărut ca gen separat, ci ca o derivare din calendarele Cărţii Orelor. Chiar şi acest tablou, de exemplu, nu a fost cunoscut iniţial sub acest nume, ci făcea parte din seria *Lunile*, comandată de Niclaes Jonghelinck, un bancher bogat din Anvers. Probabil reprezintă luna ianuarie, pentru că, în partea stângă, un grup de săteni pârlesc un porc. În ceea ce priveşte compoziţia, *Vânători în zăpadă* pare să aibă structura ideală pentru a fi piesa iniţială dintr-o friză de picturi. Copacii din stânga au rolul unei rame, iar vânătorii şi câinii lor conduc ochiul către dreapta, către continuarea seriei. Atitudinea publicului faţă de pictura peisagistică era foarte diferită în epocă. Deşi Bruegel a acordat mare atenţie detaliilor – sunt foarte frumos redate mici siluete patinând, dându-se cu sania sau pe gheaţă –, nimeni nu se aştepta ca el să reproducă cu exactitate imaginea unui loc anume. Dimpotrivă, scena este compozită. Munţii din depărtare se bazează pe schiţele făcute de Bruegel în 1552–1553, când a trecut prin Alpi în drum spre Italia, restul panoramei fiind inspirat de relieful plat al Belgiei natale. **IZ**



Juristul | Giuseppe Arcimboldo

1566 | ulei pe pânză | 64 x 51 cm | Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

Manieristul italian Giuseppe Arcimboldo (cca 1527–1593) s-a născut la Milano, într-o familie de pictori. În 1549, tânărul a primit împreună cu tatăl său comanda vitraliilor catedralei din Milano. A mai realizat şi o serie de tapiserii pentru catedrala din Como. Acest contact timpuriu cu artele decorative s-a aflat la baza incredibilului stil novator de mai târziu al pictorului, caracterizat de precizie şi de linearitate. În 1562, Arcimboldo a fost angajat de împăratul Ferdinand I şi, în calitate de pictor oficial al curţii, a plecat de la Milano la Viena şi ulterior la Praga, urmând casa de Habsburg. La moartea lui Ferdinand, în 1564, a fost reconfirmat în calitatea sa oficială de împăratul Maximilian al II-lea şi, mai apoi, de Rufolf al II-lea, pentru care a lucrat până în 1587. Stilul artistului s-a afirmat încă din primii ani de serviciu la curte, ceea ce poate fi observat într-o versiune timpurie a seriei celor *Patru anotimpuri*. Până în momentul realizării *Juristului*, în 1566, Arcimboldo deja se afirmase drept unul dintre cei mai importanţi pictori inovatori ai vremii. El îşi aborda subiecţii cu un spirit ironic fin, foarte apreciat. Sentimentele sale faţă de jurist sunt clare, figura este compusă din carcase de pui jumulite şi din peşti morţi, gura fiindu-i trasă în jos de un rânjet. Aceste compoziţii inteligente şi comice şi talentul special al lui Arcimboldo de a crea personaje recognoscibile din elemente compozite sunt de neîntrecut. Opera lui Arcimboldo este considerată o precursoare a suprarealismului, calamburul vizual fiind un instrument folosit astăzi în publicitate. **TP**



Nuntă ţărănească | Pieter Bruegel cel Bătrân

1568 | ulei pe lemn | 114 x 163 m | Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria

Timp de secole, Pieter Bruegel cel Bătrân (cca 1525–1569) a fost mai cu seamă cunoscut ca pictor de scene ţărăneşti comice; în realitate, el a utilizat subiecţii ţărani ca mijloace pentru alegorii morale vesele. Potrivit unei povestiri vechi, lui Bruegel îi plăcea să meargă la nunţi, deghizat în ţăran, pentru a putea observa el însuşi festivităţile. Indiferent dacă acest lucru este sau nu adevărat, redarea acestor chefuri pline de veselie este foarte realistă. Rămâne totuşi o întrebare: unde este mirele? Mireasa se vede cu uşurinţă, aşezată la locul de onoare, dar unde se află soţul ei nu se ştie cu siguranţă. Ar putea fi bărbatul din prim-plan, care se întoarce pentru a comanda mai multă băutură. Ipoteza este sugerată de presupunerea că femeia se mărită cu un orăşean ceea ce ar explica şi prezenţa câtorva orăşeni bogaţi. Locul este o parodie a sălii de recepţie a unui bogătaş, cu o pătură care serveşte drept tapiserie şi o uşă veche pe post de tavă. Ironic, oaspetele care pare a fi cel mai distins, bărbatul din dreapta, în fundal, stă aşezat pe o găleată întoarsă. În ciuda umorului, Bruegel nu a putut rezista să nu introducă o tentă moralizatoare, unii critici interpretând această pictură ca o predică împotriva lăcomiei. În prim-plan, de exemplu, copilul cu pălăria prea mare este înfăţişat sugându-şi degetul, postură care, tradiţional, simboliza foamea. Această referinţă ar fi fost foarte clară în vremea lui Bruegel, dat fiind că, nu de multă vreme, Ţările de Jos trecuseră printr-o perioadă de foamete. **IZ**



Croitorul | Giovanni Battista Moroni

1565–1570 | ulei pe pânză | 99,5 x 77 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Giovanni Battista Moroni (1520–1578) a fost unul dintre cei mai talentați portretiști ai secolului său, această pictură fiind renumită. Deși Moroni a pictat multe personaje importante, el le-a descris mereu cu onestitate și cu un umanism pătrunzător, așa cum se vede și în acest portret al unui croitor la lucru. Moroni a încercat, pe toate căile posibile, să sublinieze esența persoanei, indiferent de statutul acesteia. La fel ca în cazul celor mai multe portrete ale artistului, croitorul atrage imediat privitorul, uitându-se direct la el. Privirea lui este aproape hipnotizantă. Fața croitorului, frumoasă, dar cu trăsături de individualitate, constituie punctul central. Este ușor luminată de sus, cu zone mai accentuate pentru conturul feței și pentru ochi, conectându-ne la privirea sa. Expresia are o agerime uimitoare, dar rezervată. Croitorul, în haine de culoarea untului și roșii, se distinge pe un rafinat fundal de gri cald, folosit adesea de pictor. Caracteristic lui Moroni, îmbrăcămintea este redată în mod realist, dar fără prea multe detalii, bluza fiind pictată cu o economie a tușelor pe care o descoperim în lucrările sale ulterioare. Rolul preponderent îl ocupă capul personajului, Moroni echilibrând tabloul prin zonele de lumină accentuată lucind pe curea, pe butoni și pe lama foarfecei. Portretul este acela al unui om aflat la lucru, căruia eleganța simplă, naturală a posturii și chipul concentrat îi dau o prestanță remarcabilă. Aceeași seninătate reținută și înnobilare a cotidianului vor face remarcate, în secolul următor, operele olandezilor Vermeer și De Hooch. **AK**



Vara | Giuseppe Arcimboldo

1573 | ulei pe pânză | 76 x 63,5 cm | Luvru, Paris, Franța

Giuseppe Arcimboldo (cca 1527–1593) s-a bucurat de un mare succes în timpul vieții, dar, după moarte, opera sa s-a demodat și interesul față de lucrările sale a dispărut până către sfârșitul secolului XIX. Stilistic, picturile sale fantastice și imaginative se încadrează în curentul manierist. În tot secolul XVI, curțile regale ale Europei favorizau acest tip de pictură ingenioasă și abilă, care deforma realitatea, și dovada este chiar contractul de durată al lui Arcimboldo ca pictor oficial la curtea Habsburgilor, între 1562 și 1587. *Vara* face parte din seria „Patru anotimpuri“ pe care artistul a realizat-o pentru împăratul Maximilian la II-lea (1564–1576) în 1573. Arcimboldo a pictat această temă în repetate rânduri, ea devenind extrem de populară. El a creat inițial, în 1562, o serie de „Patru anotimpuri“, ideea de compunere a unui cap din fructe și legume fiind foarte bine primită. Artistul a dus mai departe această temă, care, din multe puncte de vedere, era cu un pas înaintea epocii sale. Îndatoririle lui Arcimboldo față de Maximilian nu se limitau la pictură, artistul mai realiza și decoruri pentru teatru, era arhitect și inginer. Ulterior, în serviciul împăratului Rudolf al II-lea (1576–1611), a primit îndatorirea de a îmbogăți colecția împăratului cu antichități și obiecte rare de artă. Picturile lui Arcimboldo creează un efect supranatural general și sunt, cu siguranță, unele dintre lucrările cele mai pline de imaginație și cele mai ingenios create din epocă. **TP**



Banchet în casa lui Levi | Paolo Veronese

1573 | ulei pe pânză | 555 x 1280 cm | Gallerie dell'Accademia, Veneția, Italia

Paolo Caliari (cca 1528–1588), cunoscut ca Veronese, după locul nașterii sale, a fost unul dintre marii maeștri ai picturii venețiene. *Banchet în casa lui Levi* este caracteristic stilului său coloristic bogat, cu figuri energice în mișcare și cu decoruri de arhitectură clasică. Efectul dramatic și fastuos din picturile sale, cu perspective îndrăznețe, reflectă strălucirea și grandoarea epocii. Vasta pictură pe pânză *Banchet în casa lui Levi* a fost inițial comandată ca reprezentând Cina cea de taină cu Isus și apostolii săi, pentru mănăstirea Santi Giovanni e Paolo. Pavimentul cu dale și scara impunătoare conduc privirea către figura centrală a lui Isus sub arcul din mijloc. Dar tonul și stilul ornat al acestui banchet, cu câini și servitori beți, l-au pus pe Veronese în dificultate în fața autorităților religioase ale vremii, adică Inchiziția – tabloul este perceput ca o scenă scandaloasă, și nu ca reprezentarea religioasă a unui episod sacru, iar autorul lui, acuzat de erezie. A fost întrebat de ce și-a încărcat pictura cu figuri inutile și profanatoare, precum bufonul cu papagal, pitici, servitorul căruia îi curge sânge din nas și mercenari germani. Veronese și-a apărat interpretarea artistică declarând: „Am primit însărcinarea să realizez pictura așa cum consider că trebuie. Este mare și mi s-a părut că pot încăpea în ea multe persoanje". I s-a cerut să facă schimbări, dar a refuzat să repicteze părțile considerate suspecte. A preferat să rezolve problema schimbându-i titlul în *Banchet în casa lui Levi*. **CK**



Magdalena pocăită | El Greco

cca1577 | ulei pe pânză | 107,9 x 101,4 cm | Worcester Art Museum, Worcester, SUA

Pictorul grec Domenikos Theotocopoulos (1541–1614), cunoscut ca El Greco, se considera un pictor-filosof, aluzie la credința sa religioasă fervență, în plin avânt al Contrareformei din Spania. După ce și-a petrecut tinerețea pregătindu-se ca pictor de icoane în Creta, a plecat în Italia să studieze pictura cu Tițian, la Veneția, și a renunțat rapid la stilul bizantin pentru stilul său inconfundabil. A călătorit la Roma, în 1570, unde l-a întâlnit pe Michelangelo. *Magdalena pocăită* a fost pictată imediat după sosirea sa în Spania, unde și-a petrecut restul vieții. Există cinci versiuni ale acestui tablou, aceasta fiind cea mai pătrunzătoare și mai expresivă. Există similarități între interpretarea dată de El Greco scenei și versiunea lui Tițian, din 1561. Sfânta Maria Magdalena pocăită este înfățișată în sihăstrie, pe fundalul unei pustietăți deprimante. De o parte, este redat un peisaj deschis și, de partea cealaltă, o stâncă acoperită de iederă, simbolizând viața eternă care se promite după penitență. Ea privește către ceruri, contemplând viața eternă de după moarte. Maria Magdalena este acoperită cu un veșmânt greoi, are gâtul lung și bucle blonde îi cad pe umeri. Era adesea înfățișată cu părul lung, cu care a șters picioarele lui Isus, udate de lacrimile ei. Trimiterea la scena biblică este sugerată și de sticla din dreapta, simbolizând vasul cu mir cu care a uns picioarele lui Isus. Tot în dreapta, este pictată o natură moartă cu un amenințător craniu galben, pentru a le reaminti privitorilor propria moarte și necesitatea de a se pocăi. **SP**



Vrăjitoarea Ankarut
anonim

cca 1577 | acuarelă și tuș pe hârtie | 68 x 53 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

Pictura provine dintr-un manuscris ilustrat, din ciclul *Hamzanama*, comandat de împăratul mogul Akbar, care a domnit între 1556 şi 1605, un mare iubitor de poveşti cu magie şi aventură. Întreaga serie a fost terminată în cincisprezece ani, fiind începută, probabil, în 1562. Redă povestea epică a lui Hamza, unchiul profetului Mahomed, care voia să răspândească islamul în lume. *Vrăjitoarea Ankarut* este una dintre primele picturi care alcătuiesc seria *Hamzanama*. Pictura este extraordinară datorită scării comparativ destul de mare la care este realizată şi datorită influenţelor persane suprapuse geniului mogul. Eroii principali ai poveştii sunt aşezaţi în doi copaci diferiţi: în dreapta – vrăjitoarea Ankarut, iar în stânga, legat de copac, Iraj, duşmanul lui Hamza. Vrăjitoarea îi propune lui Iraj să-l elibereze, dacă este de acord să devină iubitul ei. Chipurile protagoniştilor sunt pocite, poate în mod intenţionat, din cauza conflictului religios. O abordare naturalistă este vizibilă, deşi trunchiurile copacilor sunt mai puţin realiste decât frunzele, iar clădirea din fundal reflectă arhitectura mogulă contemporană. **SZ**



Lei chinezești
Kanō Eitoku

1580–1585 | cerneală și aur pe paravan | 223 x 453 cm | Colecția imperială, Tokyo, Japonia

Imaginile luxoase şi utilizarea din abundenţă a aurului caracterizează arta perioadei Momoyama. Alăturarea picturii de arhitectură în construirea şi ornamentarea castelelor şi vilelor conducătorilor şi nobililor feudali a avut drept rezultat un stil elaborat al decoraţiilor de interior, aplicate la paravane, panouri glisante şi pereţi. Kanō Eitoku (1543–1590) a fost neîntrecut în acest stil, stabilind canoanele estetice ale Şcolii Kanō, fondate de Kanō Masanobu. Paravanul *Lei chinezeşti* este una dintre foarte puţinele lucrări la scară mare, încă existente, ale lui Eitoku şi înfăţişează doi lei cu coamele şi cozile redate în tipare stilizate de flăcări. Eitoku a inventat o nouă manieră de a picta, primul strat cu foiţe de aur pentru a obţine un efect dramatic care să sublinieze puterea şogunilor. Este posibil ca ideea să fi fost preluată din picturile religioase spaniole şi portugheze, ajunse de curând în Japonia. Influenţa Şcolii Kanō a fost extinsă, ea dominând pictura japoneză din secolul XV până la jumătatea secolului XIX. Pictorii Kanō au combinat stilul şcolii chineze de pictură în cerneală Zhe, cu elemente decorative, derivate din stilul autohton japonez *yamato-e*. **FN**



Înmormântarea contelui Orgaz | El Greco

cca 1586 | ulei pe pânză | 480 x 358 cm | Biserica Santo Tomé, Toledo, Spania

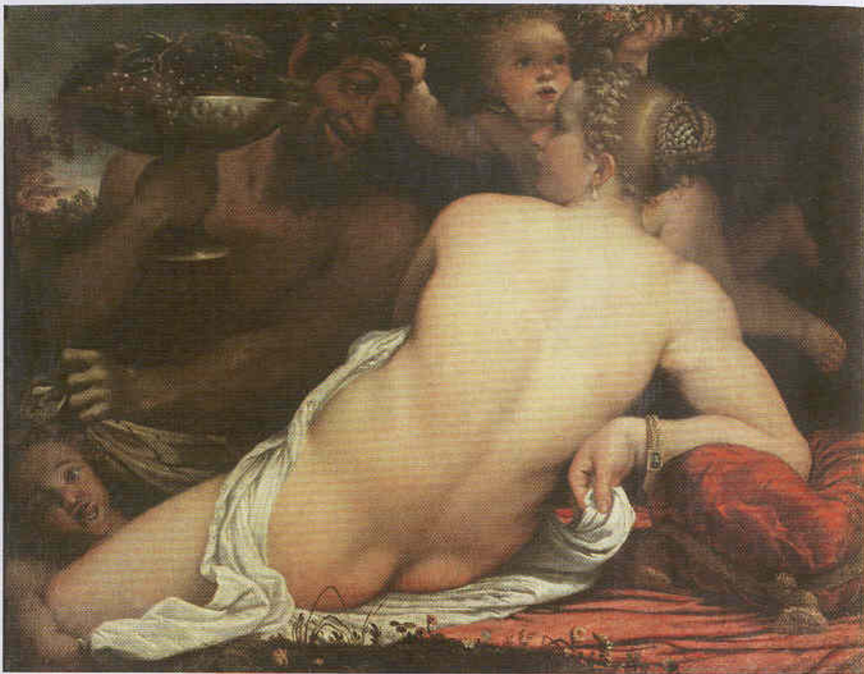
Domenikos Theotocopoulos (1541–1614), pictorul grec care s-a născut în Creta şi a murit în iubitul său oraş Toledo, de lângă Madrid, este cunoscut sub numele de El Greco („Grecul"). S-a mutat în Toledo în 1577, pe atunci capitala religioasă a Spaniei. Magistrala lucrare *Înmormântarea contelui Orgaz* comemorează moartea cu 250 de ani înainte a protectorului bisericii Santo Tomé, credinciosul conte de Orgaz, Gonzalo Ruiz de Toledo. Conform legendei, în timpul înmormântării, şi-au făcut apariţia doi sfinţi care au pus corpul contelui în mormânt. Tabloul este împărţit în două registre, cerul sus, pământul jos. Când corpul lipsit de viaţă, în armură, este coborât în pământ, sufletul zboară în braţele lui Isus, în înaltul cerurilor. Tonurile acide de galben muştar, roşu-vişiniu şi albastru siniliu creează un puternic contrast cu fundalul negru care cufundă scena în întuneric. Un chip din rândul din spate al mulţimii, care priveşte dincoace de tablou, este considerat a fi cel al lui El Greco. Se crede că fiul pictorului i-a servit drept model pentru copilul din stânga jos, cu o torţă. **SP**



Tânăr printre trandafiri
Nicholas Hilliard

cca 1588 | acuarelă pe pergament | 13,5 x 5 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, MB

Această pictură minunată este una dintre cele mai cunoscute lucrări ale unui faimos miniaturist de la curtea reginei Elisabeta I a Angliei. Miniaturile erau executate pentru a fi folosite în jocurile galante de la curte, fiind dăruite ca dovadă de fidelitate sau ca mesaje codate. Miniatura de mai sus arată fineţea liniilor şi aversiunea faţă de umbre, caracteristici mereu prezente în opera lui Nicholas Hilliard (1547–1619). Proporţiile personajului sunt, în mod intenţionat, distorsionate, picioarele şi torsul fiind alungite, iar capul mic, ca şi cum ar fi văzut de jos. Cei care au trăit în epoca elisabetană ar fi dat o interpretare simbolică picturii. Poziţia cu mâna deasupra inimii sugerează dragostea şi devoţiunea, mesaj întărit de trunchiul copacului, simbol al fidelităţii. Aerul de melancolie al tânărului semnifică chinurile dragostei, aşa cum confirmă şi trandafirii – floarea simbolizând dragostea, iar spinii – suferinţele ei. Tema este scrisă în latină pe rama picturii: *Dat poenas laudate fides* („Loialitatea mea vrednică de laudă îmi aduce suferinţă"). Pentru privitorul modern, această imagine iniţial privată a devenit un obiect public apreciat pentru frumuseţea rafinată, asemenea unei bijuterii. **RG**



Venus cu un satir și cupidoni | Annibale Carracci

cca 1588 | ulei pe pânză | 112 x 142 cm | Uffizi, Florența, Italia

Annibale Carracci (1560–1609), fratele său Agostino (1557–1602) și vărul lor Ludovico (1555–1619) au format una dintre cele mai importante familii de artiști din secolul XVI. Cei trei pictori, care și-au deschis propria academie în anii 1580, au acordat mare atenție desenului, ca element fundamental pentru pictură, lucrând într-un stil care a combinat senzuala paletă de culori a școlii venețiene cu știința liniei, proprie florentinilor. Voluptoasa zeiță a dragostei din *Venus cu un satir și cupidoni* face dovada interesului pentru detalii al lui Carracci și a talentului său special de a reda viața. Este vorba despre capacitatea lui de a crea personaje reale, pentru că alcătuirea scheletului și cutele cărnii nu îi erau străine, de a realiza o compoziție convingătoare, o pictură cu totul credibilă. Culorile bogate și atenția acordată calităților texturilor, evidente în luciul părului împletit al lui Venus, în catifeaua pernelor, în pliurile cearșafurilor de mătase și în nuanța trandafirie, caldă, a pielii ei, captivează imediat. Este o lucrare care inundă toate simțurile, fiind, în același timp, timidă și provocatoare. Opera lui Carracci a fost foarte importantă pentru generațiile ulterioare, el putând fi considerat drept inițiatorul unor curente artistice variate. De exemplu, este considerat a fi unul dintre primii pictori care au utilizat caricatura, lucru ce poate fi observat în picturile de gen timpurii, iar figurile sale monumentale și eroice din fresce au fost copiate pe scară largă, devenind un standard pentru acest tip de redare a personajelor. **TP**



Peisaj cu scenă de pescuit | Annibale Carracci

cca1588 | ulei pe pânză | 136 x 255 cm | Luvru, Paris, Franța

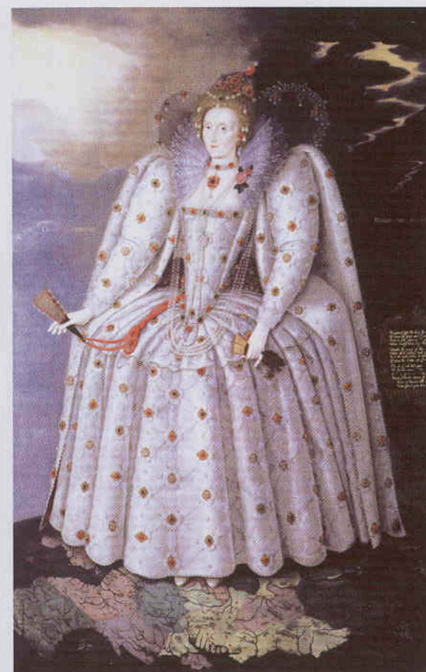
Annibale Carracci (1560–1609) s-a născut în regiunea Bologna și, împreună cu fratele și vărul său, au ajuns mari maeștri ai școlii bologneze. Era foarte talentat la desen și punea mare preț pe schița corectă, adesea înfățișând scene reale în peisaje imaginare sau idealizate. Subiectele de vânătoare sau de pescuit erau la mare căutare pentru decorarea vilelor din Bologna, la acea vreme. *Peisaj cu scenă de pescuit* a fost pictat pentru a însoți o altă pictură semnată de Carracci, *Vânătoarea*, și, judecând după dimensiunile lor, ambele au fost realizate pentru a fi agățate deasupra ușilor unei vile. Cele două tablouri au fost pictate la începutul carierei lui Carracci și înainte ca artistul să se mute la Roma, în 1584, dar ele oferă deja date despre stilul lui desăvârșit. În această lucrare, pictorul a combinat mai multe scene într-una singură și a organizat, cu abilitate, compoziția, astfel încât ochiul este condus de la primul plan către fiecare grup de personaje și apoi către fundal, fără a se pierde nici un detaliu. Personajele au fost probabil pictate după studii luate direct după natură și apoi plasate în peisaj. Pictura este surprinzătoare, Carracci dezvoltând o tehnică a gesticii, vizibilă în personajul din dreapta care arată cu degetul. Folosirea unor gesturi convingătoare și articulate a fost o trăsătură a lui Carracci, care a influențat pictorii barocului de mai târziu. Și peisajul, frumos prezentat într-o lumină clară, translucidă, are un rol important. **TP**



Corbul vorbind adunării animalelor | Miskin

1590 | acuarelă opacă pe hârtie | 27 x 19,4 cm | British Museum, Londra, Marea Britanie

Miskin a fost unul dintre cei mai buni pictori care au activat în atelierele imperiale ale lui Akbar (1542–1605). Lucrările executate aici reprezentau încununarea eforturilor mai multor artiști cu o specializare precisă – desenatorul, coloristul și miniaturistul. Miskin a fost inițial colorist, îmbunătățindu-și tehnicile și devenind un desenator extraordinar. Talentul său de desenator a fost apreciat de Akbar, care i-a comandat mai multe ilustrări de manuscrise. *Anwar-i Suhaili (Luminile din Canopus)* este cel de-al doilea manuscris datat din perioada akbară, demonstrând interesul lui Akbar pentru povestirile indiene sanscrite – manuscrisul fiindu-i tradus în persană. Fabula moralizatoare este ilustrată printr-o combinație de stiluri mogule și străine, care dovedesc contactele imperiului cu Iranul și China. Amestecul de creaturi mitologice și animale reale, orientate către o axă verticală, centrală, este caracteristic pentru structura compozițională complexă a lui Miskin în anii de maturitate. Dacă crocodilul arată influențe central asiatice, culoarea roz, precum și stâncile amintesc de miniaturile iraniene. Cocorul, dragonul și pasărea phoenix indică o inspirație de origine chineză. Pe de altă parte, elefantul și caii, din colțul din dreapta jos al compoziției, ilustrează stilul indian mogul, caracterizat de o mai mare înclinare către realism. O sinuozitate remarcabilă cuprinde întreaga pictură. **SZ**



Regina Elisabeta I | Marcus Gheeraerts cel Tânăr

1592 | ulei pe pânză | 241,3 x 152,4 cm | National Portrait Gallery, Londra, Marea Britanie

Marcus Gheeraerts cel Tânăr (1562–1636), fiul pictorului și gravorului olandez Marcus Gheeraerts cel Bătrân, s-a refugiat din Bruges la Londra, pentru a scăpa de persecuția religioasă. La vârsta de șapte ani, Gheeraerts cel Tânăr a început împreună cu tatăl său o viață nouă, deși se știu puține despre aceasta. Probabil, tatăl său a fost cel care l-a învățat să picteze, primele lucrări datând din anii 1590, dar nu mai târziu. Se știe cu siguranță că exilatul flamand a devenit responsabil de imaginea publică a principalelor personalități din Anglia din vremea lui Shakespeare. Deși Gheeraerts cel Tânăr este cel care a pictat acest tablou – cunoscut și ca *Portretul Ditchley* –, cel care l-a conceptut a fost, probabil, susținătorul reginei, Sir Henry Lee. Cei doi au realizat un impresionant portret în mărime naturală, al cărui scop principal era flatarea reginei și reintrarea în grațiile ei după ce Lee o supărase. Tabloul dă o mare prestanță vizuală puterii și statutului Elisabetei, înfățișată sub forma unui înger laic, plină de bijuterii și perle, stând maiestuoasă pe o hartă a lumii, cu Anglia (și Ditchley, casa din Oxfordshire a lui Lee) ridicându-se deasupra globului aflat sub picioarele ei delicate. În stânga, se văd un fulger care sparge întunericul și un sonet dedicat soarelui; în dreapta, este cerul albastru. Plutind în jurul ei, pe trei laturi, inscripții latinești spun: „Dăruiește fără să aștepte nimic în schimb", „Poate, dar nu se răzbună" și „Își crește [puterea] dăruind". **SF**



Băiat cu coș cu fructe | Caravaggio

cca 1593 | ulei pe pânză | 70 x 67 cm | Galleria Borghese, Roma, Italia

În momentul realizării acestei picturi, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) trăia în sărăcie lucie, mutându-se din atelier în atelier pentru a-și câștiga existența. Și-a înființat propriul atelier în 1595, găsindu-și și un susținător, pe cardinalul Francesco del Monte, care nu numai că i-a oferit casă și masă, dar i-a încredințat și multe lucrări. Tabloul reprezintă un portret al unui prieten al lui Caravaggio, pictorul sicilian Mario Minniti, sub chipul unui băiat. Erotismul evident al picturii este accentuat de lumina crudă, care cade pe pieptul dezvelit, pe fața și pe mâinile sale. Privirea fierbinte, provocatoare, poate fi o invitație la gustarea fructelor, dar alte interpretări sunt mai plauzibile, în lumina modalității lui Caravaggio de a aborda subiecte similare și a preferințelor lui sexuale cunoscute. Coșul cu fructe apare în multe picturi ale lui Caravaggio, precum *Coș cu fructe* (1597), iar fructele au fost pictate cu toate imperfecțiunile lor – lovite, putrezite și atacate de viermi. Fructele au multe înțelesuri simbolice, dar aici abundența lor sugerează că pictorul le-a înfățișat tocmai pentru voluptatea lor. Caravaggio a avut o proastă reputație în viață și a sfârșit ajungând la crimă. A fugit la Napoli și apoi în Sicilia, unde s-a ascuns la Minniti. Deși a continuat să picteze, el și-a petrecut ultimii ani din viață fugind de autorități. Amnistia i-a fost acordată la trei zile după moarte. Opera sa i-a influențat pe Orazio și pe Artemisia Gentileschi în Italia, pe Georges de la Tour în Franța, pe Rembrandt van Rijn în Olanda și pe Diego Velázquez în Spania, pentru a enumera doar câțiva. **WO**



Căpitanul Thomas Lee | Marcus Gheeraerts cel Tânăr

1594 | ulei pe pânză | 230 x 150 cm | Tate Gallery, Londra, Marea Britanie

Acest portret neobișnuit îl reprezintă pe căpitanul Thomas Lee – rudă a lui Sir Henry Lee – un foarte influent consilier al Elisabetei I, cu un rol asemănător cu cel al unui consultant de relații publice din zilele noastre. Este opera unui important portretist angajat de multe personaje publice, Marcus Gheeraerts cel Tânăr (1562–1636), dar aproape sigur după un desen realizat de Sir Henry, în încercarea de a restabili reputația știrbită a subiectului înfățișat. Se pare că, pe când era soldat în armata colonială engleză, loialitatea lui Thomas Lee a fost pusă sub semnul întrebării într-o asemenea măsură încât, în anul realizării acestei picturi, acesta s-a văzut obligat să plece la Londra pentru a-și susține nevinovăția. Acest fapt a amânat doar inevitabilul, el fiind executat pentru rolul jucat în revolta contelui de Essex, cu șapte ani înainte. Arătând mai mult a actor decât a luptător, căpitanul Lee este redat, în mod neașteptat, ca pedestraș cu picioarele goale. Lee luptase în Irlanda, în încercarea Angliei de a cuceri insula, iar Gheeraerts l-a înfățișat ca pe un irlandez pe jumătate dezbrăcat, pe un fundal bucolic. Cu pieptul în armura strălucitoare și cu mâna atârnând moale peste partea greșită a pistolului, acest soldat aristocrat desculț pare a nu merge nicăieri. Cu același romantism, Gheeraerts a mai realizat și faimosul portret Ditchley al reginei Elisabeta I. Ca pictură, portretul *Căpitanul Thomas Lee* este realizat cu talent, fiind extrem de frumos și una dintre marile ciudățenii ale portretisticii engleze. **SF**



Akbar sărbătorind nașterea celui de-al doilea fiu | anonim

1590–1595 | acuarelă și aur pe hârtie | 19 x 33 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

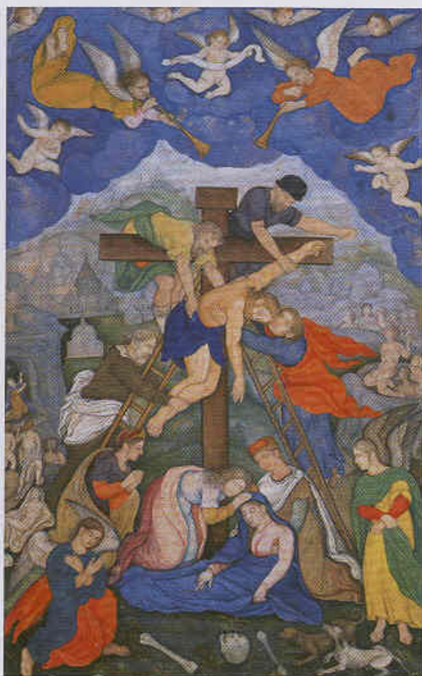
Această acuarelă este, de fapt, ilustrația unei pagini din *Akbarnama*, sau Istoria lui Akbar, o lucrare de mari proporții, în trei volume. A fost comandată de cel de-al treilea împărat mogul, Akbar cel Mare, pentru a se constitui într-o cronică ilustrată a Imperiului Mogul, și a durat mulți ani până să fie terminată. Akbar (1556–1605) a extins și centralizat imperiul, realizările sale fiind consemnate în cel de-al doilea volum din *Akbarnama*. În atelierele lui Akbar își împărtășeau ideile artiști persani și indieni și se luau în considerație chiar și concepțiile occidentale despre profunzime și perspectivă. *Casa lui Akbar sărbătorind nașterea celui de-al doilea fiu al său, Murad* este un bun exemplu al înfloririi artistice la care ajunsese arta mogulă. Tema o reprezintă nașterea fiului lui Akbar, care avusese loc cu vreo douăzeci de ani înainte. Culorile vii sunt caracteristice picturii indiene, în timp ce influența persană poate fi observată în orizontul înalt, care permite suprapunerea scenelor narative. Povestea începe în colțul din dreapta sus, unde soția lui Akbar aduce pe lume copilul, servitoarele pregătindu-i mâncarea într-o curte interioară. Privirea spectatorului este apoi atrasă către ușa deschisă, unde o altă servitoare le face semn oaspeților, care stau la rând să aducă daruri în cinstea nașterii. Lângă ei, în spațiul văzut în secțiune transversală a unei camere, astrologii de la curte realizează horoscopul nou-născutului. Diversitatea veșmintelor personajelor subliniază toleranța de la curtea lui Akbar, iar privitorul aproape că aude zgomotul muzicii care vine din stradă. Pictura se constituie într-un minunat exemplu al fuziunii creatoare dintre diferite tradiții artistice. **MC**



Narcis | Caravaggio

cca 1595 | ulei pe pânză | 110 x 92 cm | Palazzo Barberini, Roma, Italia

Faima neștearsă de care se bucură Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) rezidă, în parte, în extraordinara lui viață, dar mai cu seamă în remarcabila sa artă. În timpul vieții, el și-a câștigat reputația de scandalagiu fanfaron, ajungând proscris după ce în urma unui pariu a ucis un om și murind el însuși prematur, la vârsta de treizeci și opt de ani. Dar Caravaggio a realizat picturi de o mare originalitate, devenind cel mai influent artist italian al generației sale. *Narcis* aparține primei etape a operei lui Caravaggio, perioadă despre care se știu foarte puține lucruri, unii critici ajungând chiar să-i pună la îndoială autenticitatea. Cu toate acestea, trăsăturile caracteristice ale artistului sunt deja prezente. Încă de la început, el a fost adeptul procedeelor dramatice de plasare în întuneric a unor personaje masive, luminate îndrăzneț, precum actorii pe care se proiectează lumina reflectoarelor. Pentru picturile sale folosea ca modele tineri senzuali. Mai important, compoziția este simplă, dar fascinantă. Narcis și reflecția sa formează o buclă, care se rotește în jurul genunchiului luminat al băiatului. Un efect similar poate fi observat pe copita calului din *Convertirea de pe drumul Damascului*. Tema e inspirată din Ovidiu. Narcis era un tânăr frumos care se îndrăgostise de propria imagine și ajunsese să tânjească după sine însuși. La moarte, acesta a fost transformat în floarea care acum îi poartă numele. Aici, expresia melancolică a reflecției face aluzie la soarta ce-l așteaptă. Subiectele mitologice sunt destul de rare în opera lui Caravaggio, circumstanțele realizării comenzilor fiind necunoscute. **IZ**



Coborârea de pe cruce | anonim

cca 1598 | acuarelă, aur și tuș pe hârtie | 19 x 11,4 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

Această lucrare relevă interesul împăratului mogul Akbar, care a domnit între 1556 și 1605, pentru alte culturi, reprezentând dovada toleranței față de alte religii. Tabloul demonstrează și prezența europeană pe subcontinentul indian și schimburile culturale care au avut loc. Portughezii s-au stabilit în Goa în 1510, Akbar invitând frecvent delegații europene la curtea sa. Se știe faptul că aveau loc schimburi de cadouri între Akbar și oaspeții săi. Misionarii iezuiți care încercau să-și predice religia i-au oferit o Biblie. Ambasada portugheză i-a adus Biblia regală poliglotă, scrisă la Anvers între 1568 și 1573, de Christopher Plantin. Gravurile biblice au devenit astfel o sursă de inspirație pentru artiștii locali, care au adoptat subiectul adăugând particularitățile mogule. Spirala cu flori din chenar este o caracteristică mogulă. Puternica influență europeană este evidentă în ceea ce privește împărțirea spațiului, culorile și arhitectura din registrul de mijloc al picturii. Artistul trebuie să fi fost la curent cu tehnicile europene și cu ilustrările biblice. Crucea este utilizată ca o structură de diviziune, împărțind compoziția în secțiuni de stânga și de dreapta. Posturile teatrale ale figurilor amintesc de redările europene ale scenelor religioase. Tonurile puternice de albastru, verde și roșu, precum și faldurile exagerate ale veșmintelor personajelor amintesc de stilul european. Micii heruvimi și îngeri care zboară deasupra norilor sunt și ei, evident, de origine europeană. **SZ**



Capul Meduzei | Caravaggio

cca 1598 | ulei pe pânză lipită pe lemn | 60 x 55 cm | Uffizi, Florența, Italia

Comandat ca scut ceremonial de cardinalul Francesco Maria del Monte, reprezentantul familiei Medici la Roma, *Capul Meduzei* a fost dăruit lui Ferdinand I de'Medici, marele duce al Toscanei, în 1601. Subiectul redat de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610) este mitul grecesc al Meduzei, o femeie cu șerpi în loc de păr, care îi transforma în stană de piatră pe cei care o priveau. Conform legendei, ea a fost ucisă de Perseu, care a evitat contactul vizual direct folosind un scut-oglindă. După decapitarea Meduzei, capul ei a continuat să-i pietrifice pe cei care o priveau. Caravaggio s-a jucat cu această poveste, folosindu-se pe sine drept model pentru Meduza – devenind astfel singurul adăpost de privirea mortală a acesteia – și pentru a picta scutul, trebuind să-și privească imaginea reflectată în același fel în care Meduza s-a văzut înainte de a muri. Deși Caravaggio înfățișează capul tăiat al Meduzei, aceasta este vie. Pictorul pune accent pe combinația dintre viață și moarte, prin intermediul intensei expresii a Meduzei. Gura ei larg deschisă slobozește un țipăt tăcut, dar dramatic, ochii ei contrariați și sprâncenele încruntate, toate sugerează șocul, ca și când s-ar fi crezut invincibilă până atunci. Dar Meduza lui Caravaggio nu are darul de a-i speria cu totul pe privitori, pentru că nu ne privește direct, transferând intensitatea privirii și subliniind moartea ei. Caravaggio demonstrează realizări tehnice extraordinare în această lucrare, făcând o suprafață convexă să pară concavă, capul Meduzei parcă proiectându-se în afară. **WD**



Baroc

Clasicism

Pictura de gen

Natura moartă

Maeștrii olandezi

anii 1600



Orfeu în infern | Jan Bruegel cel Bătrân

1594–1600 | ulei pe metal | 26 x 35 cm | Palazzo Pitti, Galeria Palatina, Florența, Italia

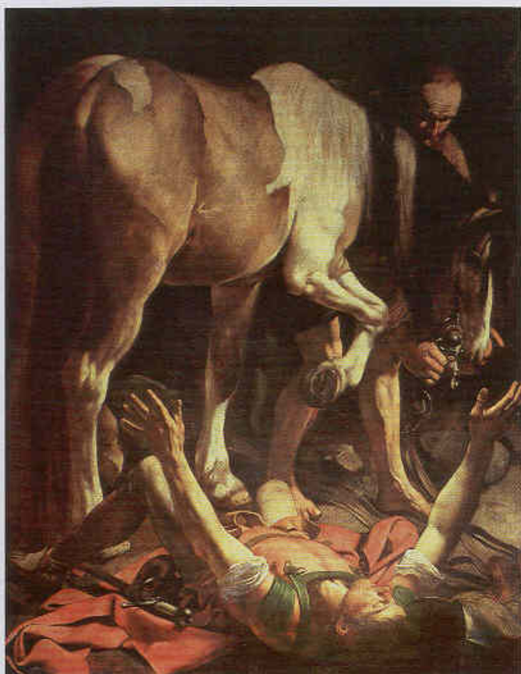
Jan Bruegel cel Bătrân (1568–1625) s-a născut în Bruxelles și a învățat să picteze de la bunica sa, care se specializase în pictura de miniaturi. Fiu al lui Pieter Bruegel cel Bătrân, a primit porecla „Catifea“, tocmai datorită senzației de catifelare a picturilor sale, sau „Floare“, după naturile moarte pe care le picta. A fost unul dintre cei mai importanți pictori de naturi statice ai vremii, dar a pictat, de asemenea, peisaje și alegorii. Lucrările sale se caracterizează printr-un colorit bogat, ca lucrarea de față, cu multe detalii subtile. Pictorul vizitase Italia și Kölnul la începutul carierei, dar în 1597, se stabilește în Anvers. S-a bucurat de un mare succes, fiind numit pictorul oficial al arhiducelui Albert și al infantei Isabella, călătorind în repetate rânduri la curtea acestora de la Bruxelles. Era prieten cu Rubens, cei doi artiști colaborând adesea, Rubens pictând figurile, iar Bruegel, peisajele. *Orfeu în infern* arată cât de exuberantă putea fi arta lui Bruegel. Pictura emană un aer luminos, de giuvaier, coloritul este magnific, opulent, în armonie cu suprafața bogată în detalii și foarte animată. Scena îl înfățișează pe Orfeu venit în infern pentru a-și salva soția și cântând la harpă pentru a liniști fantasticele creaturi ale lumii de dincolo. În umbră se deslușesc tot felul de făpturi, efectul general al adâncimilor infernului fiind accentuat prin folosirea nuanțelor de verde. Stilul lui Bruegel a fost mult copiat, influența sa fiind notabilă asupra celor doi fii ai săi, Jan al II-lea și Ambrosius. **TP**



Sfântul Paul în Malta | Adam Elsheimer

cca 1600 | ulei pe metal | 17,3 x 21,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Adam Elsheimer (cca 1578–1610), născut la Frankfurt, în Germania, a pictat scene splendid executate pe miniaturale panouri de cupru. Specializat atât în picturarea personajelor, cât și a peisajelor, Elsheimer a contribuit la dezvoltarea picturii peisagistice europene, devenind o sursă de inspirație pentru artiști precum prietenul său Rubens sau Rembrandt. Mutându-se la Veneția, în Italia, la sfârșitul secolului XVI, a cunoscut operele maeștrilor italieni, precum Caravaggio (1571–1610). A studiat diferitele tipuri de lumină, reproducând metodic în lucrările sale efectele luminii solare, selenare, ale luminii de lumânare și ale focului. Peisajele nocturne erau apreciate și căutate în mod special de colecționarii europeni. În 1600, s-a stabilit la Roma, unde a realizat mai multe lucrări importante, precum *Sfântul Paul în Malta*. Inspirându-se din Faptele Apostolilor, din Noul Testament, el îi înfățișează pe Sfântul Paul (Pavel) și pe adepții săi, naufragiați pe insula Malta. Pe măsură ce fulgerele brăzdează cerul nopții vestind furtuna care coboară parcă din vârful unui deal, valuri uriașe mătură stâncile, zdrobind ce mai rămăsese în apă dintr-o barcă. În prim-plan câțiva călători se adună în jurul unui foc, iar alții încearcă să-și usuce hainele ajutați de localnici. Sfântul Paul stă lângă foc, indiferent la o viperă înfășurată în jurul încheieturii. Suferind de depresie, Elsheimer nu a putut să lucreze constant. S-a îndatorat și a ajuns la închisoare cu puțin timp înainte să moară. În urma lui, ne-au rămas mai puțin de patruzeci de tablouri, unele dintre ele neterminate. **AV**



Convertirea Sfântului Pavel | Caravaggio

1601 | ulei pe pânză | 230 x 175 cm | capela Cerasi, Santa Maria del Popolo, Roma, Italia

Caravaggio (1571–1610) a produs schimbări în arta religioasă a epocii sale folosind compoziții îndrăznețe, de un realism care nu admite compromisuri, pentru a conferi tablourilor sale un sentiment autentic de veridicitate. Aceasta este una dintre cele mai cunoscute picturi ale sale, realizată la apogeul carierei de pictor. Povestea biblică a convertirii lui Saul era o temă populară în rândul multor pictori. Cetățean roman (în acest tablou apărând îmbrăcat ca un soldat roman), acesta persecuta constant creștinii până când, pe drumul spre Damasc (tabloul se mai numește și *Convertirea pe drumul Damascului*), a fost aruncat de pe cal și orbit de o lumină venită din cer. După convertire, și-a schimbat numele în Pavel (Paul). În stilul său caracteristic, pictorul a minimalizat elementul supranatural, reducând razele celeste, orbitoare, la o strălucire modestă, în colțul din dreapta sus al tabloului. Procesul convertirii sfântului este unul lăuntric – rândașul murdar nici nu-și dă seama de ceea ce se întâmplă și pare mai preocupat să calmeze calul speriat. Criticii l-au acuzat pe Caravaggio de subminarea sanctității temelor religioase, concentrând, în schimb, interesul privitorului pe detalii sordide. Aici, de exemplu, i-au reproșat că a acordat în compoziție un rol prea mare venelor îngroșate ale picioarelor rândașului și crupei calului. Totuși, talentul lui Caravaggio s-a bucurat de o recunoaștere deplină, *Convertirea* fiind comandată de Tiberio Cerasi, trezorierul papei Clement la VII-lea, pentru a fi expusă în capela sa din biserica Santa Maria del Popolo. Pictura era văzută din lateral, fapt ce explică perspectiva exagerată și racursiul. **IZ**



Natură moartă cu păsări vânate | Juan Sánchez Cotán

cca 1602 | ulei pe pânză | 67,8 x 88,7 cm | Art Institute of Chicago, Chicago, SUA

Născut la Orgaz, în provincia La Mancha, Juan Sánchez Cotán (cca 1560–1627) și-a asociat numele cu genul naturii moarte, moștenite din Antichitatea clasică. După spusele lui Pliniu cel Bătrân, doi pictori rivali Zeuxis și Parrhasius s-au luat la întrecere pentru a-și demonstra virtuozitatea tehnică. În acest scop, Zeuxis a pictat atât de convingător o natură moartă cu struguri, încât păsările s-au năpustit să ciugulească fructele pictate. Atunci Parrhasius i-a cerut lui Zeuxis să tragă draperiile ca să se uite la pictura realizată de el. Când Zeuxis a încercat să facă acest lucru, și-a dat seama că Parrhasius pictase niște draperii atât de veridic, încât înșelase până și ochiul său de pictor. Deși natura moartă pictată de Cotán nu se ridică cu siguranță la asemenea performanțe, artistul, care adesea a fost foarte meticulos în aranjarea câtorva obiecte într-o manieră sobră și foarte selectivă, era preocupat ca picturile sale să semene cât mai mult cu realitatea. Recent descoperita *Natură moartă cu păsări vânate* adună un număr de obiecte într-un spațiu închis, ca într-o cutie. Agățat sau așezat pe o poliță, fiecare obiect își păstrează propria individualitate, în același timp contribuind în egală măsură la inserarea unei compoziții de arcuri suprapuse. Demonstrându-și virtuozitatea artistică, Cotán atârnă o rață în fața ramei și către privitor. Sugerând caracterul palpabil al obiectelor, abordarea lui Cotán este dovada modului original de abordare a genului naturii moarte de către artist. **CS**



Căprioare
Tawaraya Sōtatsu și Hon'ami Kōetsu

1603 | cerneală și aur pe hârtie (detaliu) | 34 x 939 cm | Seattle Art Museum, Seattle, SUA

Caligraful Hon'ami Kōetsu (1558–1637) și pictorul Tawaraya Sōtatsu (1576–1643) au colaborat la producerea unei serii de pergamente foarte rafinate. Născut într-o familie de războinici, Koetsu a fost un artist mai cunoscut pentru caligrafie, dar care s-a remarcat și în tehnica lacului, în ceramică, poezie și arta ceaiului. Despre viața lui Sōtatsu se știu foarte puține – și-a început cariera ca pictor în atelierul de evantaie Tawaraya, readucând în actualitate temele picturii *yamato-e* (stil tradițional japonez), realizând picturi de mari dimensiuni. Acest fragment este cea mai lungă porțiune a unui sul la origine lung de douăzeci de metri, fragmentat în 1935. Textul conține douăzeci și opt de poeme din antologia de poeme *Shin kokin wakashū*. Căprioarele erau o temă predilectă, datorită conotațiilor poetice asociate cu toamna și singurătatea, dar și asocierilor religioase din șintoism și budism. Stratul aderat de dedesubt, așternut pe hârtia pentru caligrafie, vine din tradiția hârtiei decorative care a devenit populară în perioada Heian. Koetsu și Sōtatsu au creat un stil în cadrul comunității de artizani Takagamine din Kyoto, cunoscut mai târziu sub denumirea de Rinpa. Stilul Rinpa este recunoscut pentru generoasa paletă caldă de culori, pentru folosirea de aur și argint și pentru adaptările literare clasice japoneze, reinventând estetica elegantei perioade Heian prin tehnici moderne. Artiștii Rinpa erau adepții temelor simple prelucrate din natură. Formatul sulului a servit excelent la exprimarea efemerului naturii, pentru că imaginile din scenă erau expuse continuu, pe măsură ce pergamentul era desfășurat. **FN**



Punerea în mormânt
Caravaggio

1602–1604 | ulei pe pânză | 300 x 203 cm | Pinacoteca Vaticana, Vatican, Italia

Punerea în mormânt, pictată de Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571–1610), pe lângă faptul de a fi una dintre cele mai admirate lucrări (numeroși artiști printre care Sir Peter Paul Rubens, Jean Honoré Fragonard și Paul Cézanne copiind-o sau interpretând-o), reprezintă momentul de când artistul a început să realizeze mai multe picturi cu subiect religios. Cele mai surprinzătoare aspecte ale picturii – naturalismul accentuat, manipularea hotărâtă, aproape cinematografică, a luminii (de fapt, Caravaggio a radicalizat tehnica clarobscurului și înfățișarea figurilor surprinse într-un moment de înaltă tensiune emoțională – sunt dovezi ale maturizării stilului artistului. Compozițional, pictura este organizată în jurul unei diagonale puternice care începe de la mâna stângă ridicată a Mariei lui Cleofa, sora Fecioarei Maria, continuă în jos, către umărul lăsat al Mariei Magdalena și cel al lui Nicodim, și se termină în colțul giulgiului, în care se pregătesc să înfășoare corpul lui Isus. Cele patru personaje care înconjoară trupul lui Isus sunt remarcabile tocmai datorită redării lor neconvenționale; Fecioara Maria apare ca o călugăriță, iar figura încovoiată a lui Nicodim, conform Bibliei un om cu posibilități financiare, poartă veșminte modeste, semn al smereniei. Caravaggio face ca poziția privitorului să fie sub nivelul pământului – adică chiar în dreptul locului în care urmează să fie îngropat trupul lui Isus. Acest lucru, împreună cu privirea imploratoare a lui Nicodim, dovedește dorința neclintită a artistului de a evoca un grad de empatie cu privitorul egal cu forța emoțională a scenei însăși. **CS**



Peisaj cu Salmacis și Hermafroditus
Carlo Saraceni

cca 1608 | ulei pe lemn | 41 x 53 cm | Museo di Capodimonte, Napoli, Italia

Pictorul baroc Carlo Saraceni (1579–1620) obişnuia să se îmbrace după moda franceză, vorbea fluent limba franceză şi avea ucenici francezi, deşi nu fusese niciodată în Franţa. Născut şi format la Veneţia, s-a stabilit la Roma, în 1598. Stilul lui Saraceni a fost influenţat de peisajele poetice ale artistului german Adam Elsheimer (1578–1610) şi de dramatismul picturilor lui Caravaggio. Saraceni a realizat lucrări de mici dimensiuni, cu subiecte biblice şi mitologice, într-un stil baroc expresiv, care anticipează elaboratul rococo de mai târziu. *Peisaj cu Salmacis şi Hermafroditus* dă o interpretare legendei mitologice a sexului dublu. Hermafroditus era fiul ilegitim al lui Hermes şi al Afroditei, încredinţat nimfelor de pe muntele Idei, crescând ca o creatură sălbatică a pădurii. Salmacis era o nimfă nonconformistă a apelor, care nu ţinea seama de regulile Dianei, zeiţa virgină a vânătorii, preferând vanitatea şi lenea. Pentru că îl iubea şi, după unele relatări, îl sedusese pe Hermafroditus, i s-a permis să fie cu el, cu condiţia de a fi uniţi în acelaşi trup. Proaspăt şi cu orizonturi multiple, *Peisaj cu Salmacis şi Hermafroditus* înfăţişează cele două trupuri goale luptându-se şi unindu-se într-un golf întunecos şi împădurit, lângă un izvor. Hainele colorate rămân pe mal, curbele în relief ale copacilor şi stâncilor imită curbele corpurilor care se unesc. *Peisaj cu Salmacis şi Hermafroditus* redă, într-o manieră barocă, străvechea poveste a genului natural, a dominaţiei şi a sexualităţii duale. **SW**



Fuga în Egipt
Adam Elsheimer

1609 | ulei pe metal | 30,6 x 41,5 cm | Alte Pinakothek, München, Germania

Adam Elsheimer (cca 1578–1610) a murit la vârsta de treizeci şi doi de ani, lăsând un număr foarte redus de lucrări. Astăzi, a rămas relativ necunoscut, cu excepţia cercurilor de critici, deşi a fost unul dintre cei mai influenţi pictori din prima jumătate a secolului XVII. Născut în Germania, dar activând la Roma, el a lucrat pe dimensiuni mici, dar a realizat pe metal picturi extrem de bogate în detalii şi inovaţii. Peisajul extrem de poetic prezentat aici domină subiectul reprezentat de fuga Sfintei Familii în Egipt. În ciuda întunericului nopţii, peisajul emană un sentiment de pace şi de calm. Scena primeşte trei surse simbolice de lumină, care au şi rolul de a clarifica compoziţia. Iosif poartă doar o mică torţă, care abia dacă luminează faţa copilului şi simbolizează smerenia lui Isus. Luna plină din depărtare, reflectată în calmul apei de dedesubt şi în mulţimea de stele de pe cer, este dovada prezenţei lui Dumnezeu. În primul plan din stânga, păstorii veghează un foc de tabără care trimite scântei în aer. Grupul este o referire la păstorii care au primit pe câmp vestea naşterii lui Isus. Aceasta este prima scenă nocturnă luminată de lună din istoria picturii europene, precum şi prima redare a Căii Lactee. Probabil că Elsheimer era în legătură cu erudiţii care făceau progrese rapide în astronomie. Reprezentarea cerului la Elsheimer a fost atât de exactă, încât putem recunoaşte constelaţiile şi putem vedea suprafaţa lunii. Acest fapt este remarcabil, dat fiind momentul realizării picturii. **EG**



Sfântul Gheorghe omorând balaurul | Domenichino

cca 1610 | ulei pe lemn | 53 x 62 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Pictor din Bologna, Domenichino (Domenico Zampieri, 1581–1641) s-a bucurat de o mare recunoaştere în timpul vieţii, mai ales datorită frescelor sale decorative. Dar el a fost şi un mare peisagist, pictura de faţă dovedindu-i acest talent. Tabloul este o reintrepretare a legendei Sfântului Gheorghe, ocrotitorul Angliei, despre care se spune că a salvat o prinţesă şi un oraş, omorând balaurul care le ameninţa. Povestea este relatată în mod simplu şi clar, dar ceea ce domină este liniştea peisajului. Pictura se bazează pe o paletă coloristică temperată şi bine armonizată. Lumina se adaugă efectului reţinut; tonurile de verde şi de albastru, alăturate cu grijă, care se pierd într-un registru pal, înnorat, îndepărtat, împreună cu liniile calme ale clădirilor oraşului şi strălucirile din armura Sfântului Gheorghe, denotă cunoaşterea luminii naturale. Detaliile foarte bine redate ale armurii şi ale veşmintelor domniţei demonstrează abilitatea desăvârşită de desenator a lui Domenichino şi talentul lui compoziţional. Compoziţia echilibrată a fost realizată cu mare grijă, copacii încadrează imaginea, iar celelalte elemente au rolul de a conduce ochiul prin întreaga pictură. În primul plan se desfăşoară o scenă dramatică, totuşi perfect integrată în ansamblul netulburat. Toate aceste elemente dovedesc că tabloul este un precursor al lucrărilor inovatoare ale lui Claude Lorraine şi Nicolas Poussin. Domenichino a avut o importantă contribuţie la plămădirea tradiţiei peisagisticii, punând bazele peisajelor poetice. **AK**



Coborârea de pe cruce | Peter Paul Rubens

1611–1614 | ulei pe lemn | 421 x 464 cm | Onze-Lieve-Vrouwe Kathedral, Anvers, Belgia

În 1611, breasla archebuzierilor din Anvers l-a însărcinat pe Peter Paul Rubens (1577–1640) să picteze acest triptic pentru altarul lor din catedrala închinată Fecioarei Maria. Decanul breslei era burgmaistrul (primarul) Nicolaas Rockox, prieten apropiat al lui Rubens, al cărui portret apare în panoul din dreapta. Rubens a început lucrarea după o vizită prelungită în Italia, fiind rezultatul a ceea ce învăţase acolo, de la culorile veneţiene bogate, la lumina cu efect dramatic utilizată de Caravaggio şi la perfecţiunea musculară a sculpturii clasice. În panoul central, un grup de personaje gravitează în jurul corpului alunecând al lui Isus. Compoziţia pe diagonală este extrem de dinamică, ea urmând mişcarea corpului lipsit de viaţă, dar musculos al lui Isus care alunecă de pe cruce – de la figura lui Nicodim, care apucă giulgiul cu dinţii, în partea din dreapta sus, la cele trei Marii, ale căror braţe întinse formează în partea din stânga jos un triunghi. Fiecare personaj nu doar participă la această activitate, dar ia, de asemenea, parte la durerea şi la emoţia acestui moment. Scenele de pe panourile laterale nu continuă scena, dar au o legătură iconografică cu aceasta. Sfântul patron al archebuzierilor era Sfântul Cristofor, al cărui nume în greacă înseamnă „Cel care poartă crucea lui Isus“ şi care apare pe una dintre feţele exterioare ale panourilor. Toate cele trei scene pictate pe feţele interioare – Coborârea de pe Cruce (centru), Buna Vestire (stânga) şi Prezentarea la templu (dreapta) – înfăţişează episoade în care Isus este fizic purtat sau ţinut. **PB**





Jahangir preferând un șeic sufit în fața regilor | Bichitr

cca 1615–1618 | acuarelă pe hârtie | 25,4 x 17,8 cm
Freer Gallery of Art, Washington, DC, SUA

Bichitr (activ între 1615–1650) a avut o carieră înfloritoare în timpul domniei împăratului mogul Jahangir, această pictură marcând un moment unic de înflorire a portretisticii mogule. Unul dintre marile experimente ale acestei lucrări îl marchează includerea, pentru prima dată, a autoportretului unui artist mogul, Bichitr, în colțul din stânga jos într-o companie atât de selectă și, mai mult chiar, stând în fața împăratului. Jahangir stă așezat pe o clepsidră, ceea ce ar putea să sugereze preocupările sale legate de vremelnicia ființei și dorința imposibilă de a controla timpul. Cei patru bărbați din pictură sunt așezați în ordinea importanței ierarhice pe care le-o dădea Jahangir. Cel care îi oferă o carte sufită este un șeic sufit, dovedind că spiritualitatea conta mai mult pentru Jahangir decât politica. Cel de-al doilea bărbat e sultanul otoman, cel de-al treilea este regele Iacob I al Angliei, ultimul fiind Bichitr. Cu această lucrare, Bichitr depășește barierele culturale, combinând stilul mogul cu cel persan și occidental: cei patru heruvimi arată influența occidentală, iar aureola gigantică cu motiv solar, chenarul ornamental floral și bordurile cu texte sfinte sunt trăsături tipice mogule și persane. **SZ**

Reîntoarcerea fiului risipitor Guercino

1619 | ulei pe pânză | 107 x 143,5 cm |
Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria

Această pictură este un excelent exemplu pentru stilul de început al lui Giovanni Francesco Barbieri, poreclit Guercino (1591–1666). Contrastele dintre lumină și întuneric amintesc de Caravaggio (1571–1610), dar nu se știe sigur dacă Guercino văzuse lucrările acestuia la o dată atât de timpurie. A fost, cu siguranță, influențat de Ludovico Carraci (1555–1619) care fondase o academie de pictură la Bologna, în 1585. Guercino a preluat tonurile clare și reci și coloritul desăvârșit al bolognezului și le-a dat o nouă viață prin folosirea gesticii teatrale și a umbrelor. Această scenă îl înfățișează pe fiul risipitor, întors plin de căință la tatăl său, care îl iartă și îi dă haine noi. Este o scenă de iertare lipsită de bucurie, comandată de Jacopo Serra, legatul papal în Ferrara. Caracteristic stilului de început al lui Guercino, acțiunea se desfășoară în prim-plan, absorbindu-l pe privitor. Compoziția asimetrică a figurilor luminate de străluciri neregulate era o altă caracteristică a artistului, dar după ce a vizitat Roma, maniera sa a devenit mai liniștită, iar compozițiile, mai echilibrate. **TP**





Portretul lui Shah Jahan Abu'l Hasan

cca 1619 | acuarelă și aur pe hârtie | 21 x 12 cm
Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

Abu'l Hasan (n. 1588; activ pe la 1600–1630) a avut o activitate înfloritoare în atelierele împăratului Jahangir. Analiza acestei activități a conferit legitimitate unui număr mare de portrete comandate de Jahangir, care îl numea pe Abu'l Hasan „Nadir al-Zaman", „Minunea epocii". Tehnica artistului suprapunea realismul european și clarobscurul tipului de decorațiuni și peisagisticii persane safavide. Shah Jahan avea douăzeci și cinci de ani în momentul realizării picturii și, după cum dovedește miniatura, era fascinat de bijuterii. Costumul portocaliu al prințului contrastează cu fundalul verde al tabloului. Detaliile veșmintelor, bijuteriile și trăsăturile chipului sunt foarte realiste. Pictura reflectă personalitatea subiectului, dar și a pictorului, care a ales intenționat să picteze fundalul verde într-o singură nuanță, pentru o reprezentare cât mai fidelă a prințului. Aureola prințului face referire la divinitatea familiei regale, care folosea adesea artele vizuale pentru a-și legitima autoritatea politică. Pe lângă subiect, mecenatul exercitat de familia regală este dovedit și de bogăția pigmenților. **TP**

Învierea lui Lazăr Guercino

cca 1619 | ulei pe pânză | 199 x 233 cm |
Luvru, Paris, Franța

Giovanni Francesco Barbieri (1591–1666), cunoscut sub numele de Guercino, s-a născut în sărăcie, în orășelul Cento, și a fost în mare parte autodidact. A devenit unul dintre marii maeștri ai școlii bologneze, preluând atelierul foarte solicitat al lui Guido Reni (1575–1642), la moartea acestuia. Stilul lui Guercino a evoluat dramatic pe parcursul vieții, de la barocul operelor timpurii, precum cea de față, caracterizată de contraste dramatice de întuneric și lumină. Tipic pentru picturile baroce, compoziția este complexă și abundă în gesturi, energie și sentiment. Personajele sunt înghesuite în primul plan, procedeu prin care privitorul este așezat în plan spațial cu eroii picturii, determinând un răspuns emoțional puternic. Guercino s-a concentrat asupra personajelor și evenimentului, adică pe învierea din morți a lui Lazăr de către Isus, imprimând imaginii intensitate puternică și înflăcărare spirituală. Cu câțiva ani înainte de a realiza această pictură, Guercino îl întâlnise pe Ludovico Carracci (1555–1619), care îl impresionase prin felul în care utiliza culoarea și emoția, influență observabilă aici, deși stilul întregii opere este mai energic. **TP**



Alegoria văzului
Jan Bruegel cel Bătrân și Peter Paul Rubens

cca 1619 | ulei pe lemn | 65 x 109 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Colaborările între artiști, chiar și între cei atât de celebri precum Peter Paul Rubens (1577–1640) și Jan Bruegel (1568–1625), nu erau neobișnuite în Flandra secolului XVII. Aici, contribuția lui Rubens constă în realizarea figurilor. Celălalt pictor devenise faimos, era cel de-al doilea fiu al celebrului Pieter Bruegel cel Bătrân. Specializat în peisaje și naturi moarte, Bruegel a fost unul dintre cei mai de succes și mai apreciați pictori olandezi ai epocii, sub numele de „Bruegel de catifea" pentru maniera sa subtilă și detaliată de redare a suprafețelor. Tabloul aparține unei serii de cinci lucrări alegorice, realizate de Rubens și Bruegel pentru regenții spanioli ai Olandei, arhiducele Albert și arhiducesa Isabella. Denumite ca *Alegoria simțurilor* sau *Cele cinci simțuri*, fiecare imagine face referire la unul dintre simțuri. Scena de mai sus, dedicată văzului, este plasată într-o galerie imaginară, plină de picturi și de obiecte prețioase – instrumente astronomice, covoare, portrete și porțelanuri. Personajul impunător, așezat la masă, este întruchiparea văzului, deosebit de important pentru colecționari. Tabloul Fecioarei cu Pruncul, încadrat de flori în colțul din dreapta jos, este, în realitate, o pictură de Rubens și Bruegel. Portretul dublu din spatele mesei îi înfățișează pe cei doi regenți. Picturi din colecții de artă adesea imaginare deveniseră foarte populare la Anvers, în secolul XVII. Comandate, de obicei, de un *connaisseur*, ele inventariau o colecție, incluzând adesea un portret al proprietarului. **EG**



Iudita tăindu-i capul lui Holofern
Artemisia Gentileschi

1620 | ulei pe pânză | 199 x 162,5 cm | Uffizi, Florența, Italia

Artemisia Gentileschi (1597–1651) s-a pregătit cu tatăl său și a primit lecții de la Agostino Tassi, pictor specializat în peisaje marine. Tabloul reprodus este cea de-a doua versiune a poveștii, în care, potrivit Vechiului Testament, Iudita l-a decapitat, pe când era beat, pe generalul asirian Holofern, care îi asedia orașul, Berthulia. Odată treaba terminată, Iudita și slujnica ei s-au întors în Berthulia cu capul lui Holofern. Gentileschi abordează subiectul într-o manieră foarte inedită și explicită. Deși influențată de Caravaggio, interpretarea ei este departe de anodina lui tratare a subiectului. Membrele personajelor pornesc din și înspre capul care devine astfel centrul voit al unui semicerc în care se desfășoară acțiunea excelent luminată. În legendă, Iudita l-a decapitat din două lovituri, și nu încape nici o îndoială că această puternică Iudita este capabilă de așa ceva. Rochiile bogate, în stil baroc, și modul de redare a pânzeturilor și a pielii arată deplinătatea talentului artistei. Relatările textelor și filmelor recente leagă această pictură de biografia lui Gentileschi, văzând în tablou dorința ei de răzbunare, după ce a fost violată de Tassi și după supliciul din timpul procesului. Acest lucru tinde să-i eclipseze statutul de primă femeie acceptată la Academia de Pictură de la Florența și una dintre cele dintâi artiste care au realizat subiecte istorice și religioase, fapt nemaiîntâlnit până atunci. Foarte respectată de artiști și de mecena ai artelor în timpul vieții, la moartea ei, unele scrieri publicate au făcut referire mai ales la faima ei negativă și nu la talent. Numai recent a început să fie apreciată ca o mare pictoriță a barocului. **WO**



Zebra | Ustad Mansur

cca 1621 | acuarelă și cerneală pe hârtie | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

Lui Ustad Mansur (cca 1590–1630) i-a fost atribuit numele de „Ustad", însemnând „maestrul", pentru redările sale veridice ale faunei şi florei. Nici un alt artist nu putea să-l întreacă în înţelegerea ştiinţelor naturii şi în talentul de a reprezenta cu atâta realism animale şi vegetaţie. A lucrat în atelierele imperiale ale lui Akbar, din 1556 până în 1605, şi apoi în cele ale fiului şi succesorului acestuia, Jahangir. Fiind ucenic în timpul lui Akbar, Mansur a fost remarcat ca un bun colorist şi, mai târziu, ca un apreciat desenator. Sub domnia lui Jahangir, temele comenzilor s-au modificat sever. Povestirile epice ale lui Akbar au fost înlocuite de temele de istorie naturală. Stilul lui Mansur s-a maturizat pe măsură ce a aprofundat studiul animalelor. *Zebra* este un ecou la studiile academice contemporane din China, care tindeau să se concentreze doar pe analiza animalului. Chenarul floral de pe ramă şi legenda inscripţionată în compoziţia propriu-zisă amintesc de miniaturile persane. Mansur a adoptat elemente stilistice chinezeşti şi persane, adaptându-le stilului mogul pentru a fi pe gustul împăraţilor. Conturul subţire în culoare neagră al zebrei, precum şi intensa expresie a ochilor fac dovada unei perfecte stăpâniri a tehnicii pensulaţiei. Artistul a înfăţişat animalul din profil, ceea ce permitea o vedere ideală asupra obiectului de studiu. Fundalul lăptos al miniaturii contrastează cu pielea colorată a zebrei. Studiile de animale ale lui Mansur erau foarte apreciate, mulţi artişti de la curtea mogulă încercând să-l imite. **SZ**



Adoraţia păstorilor | Gerrit van Honthorst

1622 | ulei pe pânză | 164 x 190 cm | Wallraf-Richartz Museum, Köln, Germania

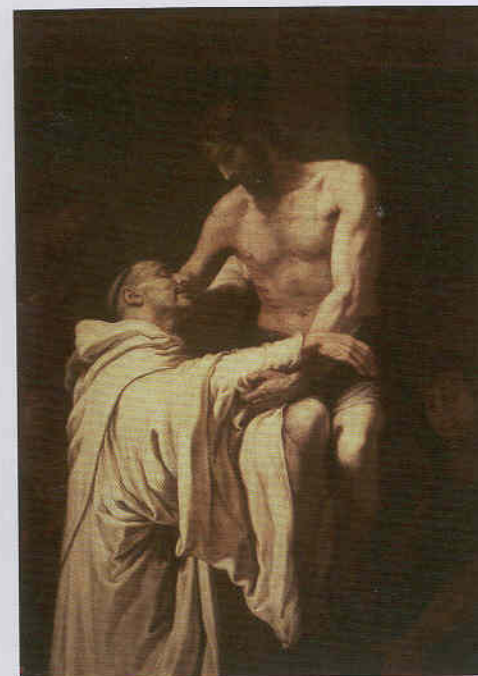
Gerrit van Honthorst (1592–1656) a dobândit o mare celebritate datorită „picturilor nocturne", aşa cum este şi *Adoraţia păstorilor.* Artistul şi-a făcut ucenicia la Utrecht, sub îndrumarea lui Abraham Bloemaert, călătorind în Italia, în 1610, unde a cunoscut succesul. În Italia a fost puternic influenţat de hipernaturalismul şi de efectul dramatic al clarobscurului din lucrările lui Caravaggio. La întoarcere, Honthorst a făcut cunoscută maniera lui Caravaggio în nordul Ţărilor de Jos, prin intermediul propriilor interpretări, în această privinţă opera sa având o mare însemnătate pentru mulţi alţi artişti, printre care Rembrandt şi Georges de la Tour. Honthorst a devenit membru al breslei Sfântului Luca din Utrecht, în 1622, în acelaşi an în care a pictat *Adoraţia păstorilor.* Influenţa lui Caravaggio este evidentă, dar pictorul deja încerca o abordare mai personală, prin folosirea unei palete de culori mai calde şi prin modul de redare a personajelor. Chipurile păstorilor şi cel al Fecioarei Maria sunt pictate în nuanţele calde, delicate, ale pielii umane, contrastând puternic cu albul strălucitor, nelumesc, al copilului Isus, subliniind diferenţa dintre divin şi uman. Ulterior, Honthorst s-a îndepărtat de dramaticele scene de noapte inspirate din Caravaggio, cu care este comparat în mod obişnuit. Totuşi, cea mai mare contribuţie la dezvoltarea artei olandeze a avut-o în calitate de şef al ghildei „Caravaggiştii din Utrecht" din care făcea parte şi Hendrik Terbrugghen. **TP**



Veselul cavaler | Frans Hals

1624 | ulei pe pânză | 83 x 67,3 cm | Wallace Collection, Londra, Marea Britanie

Frans Hals (1582–1666) s-a născut în Anvers, dar a crescut în Haarlem, devenind cel mai important pictor al Epocii de Aur olandeze. A devenit faimos în special pentru marile sale portrete de grup, dar *Veselul cavaler* e cel mai clasic dintre portretele sale. Țintuindu-ne cu o privire plină de înțelesuri, „cavalerul" nici nu râde, nici nu e cavaler. De fapt, se știu foarte puține despre subiect, în afară de ceea ce relevă pictura în sine. O inscripție în partea din dreapta sus ne spune că avea douăzeci și șase de ani în 1624. Era bogat și în pas cu moda, după cum arată pieptarul bogat brodat, gulerul și manșetele extravagant dantelate. Pe mânecă se văd torțe aprinse, inimi și săgeți, fluturi și albine, toate sugerând că era vorba despre un portret de logodnă. Hals a imortalizat momentul în chip magistral. Este acesta un îndrăgostit gândindu-se la logodnica lui sau, așa cum a observat odată un copil de cinci ani, tocmai a mâncat ceva dulce și bun? Este doar încrezător, mândru și se bucură de viață, observându-ne cu o mică licărire zburdalnică în ochi? Corpul ușor întors ne oferă posibilitatea de a-i observa finețea veșmintelor redate de Hals cu o tehnică uluitoare, folosind tușe de mare măiestrie pentru gulerul plisat, tușe dezordonate de negru pentru eșarfa de la brâu, tușe delicate pentru dantela de manșete și perle de lumină pe motivele brodate. Hals s-a confruntat aproape permanent cu dificultăți financiare, iar după moarte a căzut în uitare. Reputația sa a fost restabilită după 1865, când marchizul de Hertford a achiziționat la licitație *Veselul cavaler* întrecându-l pe baronul de Rothschild. Acest fapt a constituit un moment de răscruce în restabilirea reputației lui Hals, în special printre impresioniști. **EB**



Hristos îmbrățișându-l pe Sf. Bernard | Francisco Ribalta

1625–1627 | ulei pe pânză | 158 x 113 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Expresia cea mai înaltă a stilului ajuns la maturitate al pictorului spaniol Francisco Ribalta (1565–1628) e tabloul *Isus îmbrățișându-l pe Sfântul Bernard* – pictorul transformând, pe parcursul evoluției sale, și barocul spaniol. Pionier în ceea ce privește renunțarea la convențiile manieriste în favoarea unui tip nou de naturalism, cel mai important pictor valencian a stabilit o direcție nouă în arta spaniolă, deschizând drumul unor mari pictori precum Velázquez, Zurbarán și Ribera. Debordând de un realism viguros, *Hristos îmbrățișându-l pe Sfântul Bernard* realizează o adevărată sinteză între naturalism și sentimentul profund religios care a definit arta Contrareformei din secolul XVII. Punând în contrast delicatețea cu forța divină și umanul cu transcendentalul, pictura redă, în același timp, o scenă de evlavie plină de devotament și de interacțiune umană pură. Corporalitatea trupului lui Hristos (coborât de pe cruce), precum și atenția deosebită acordată felului în care cade veșmântul Sfântului Bernard (lângă corpul încordat și suspendat al lui Isus) dau o senzație de intimitate și prezență plină de consistență unei viziuni mistice. Pictura propune o viziune mântuitoare a omenirii, înfățișând, într-o manieră introspectivă și sugestivă, experiențe religioase profunde. Modelarea sculpturală și clarobscurul dramatic, care definesc cele două figuri pe un fundal gol, pe care alte două figuri de abia dacă se mai zăresc, amintesc de alți pictori italieni tenebriști precum Caravaggio. Deși nu se știe dacă Ribalta a vizitat vreodată Italia, pictura prezintă multe aspecte specifice barocului italian, fiind, cel mai probabil, inspirată dintr-o icoană de altar a lui Caravaggio pe care Ribalta a luat-o drept model. **JR**



Portretul Lomellini | Sir Anthony van Dyck

1626–1627 | ulei pe pânză | 269 x 254 cm | National Gallery of Scotland, Edinburgh, Marea Britanie

Ca tânăr artist, Sir Anthony van Dyck (1599–1641) a petrecut șase ani în Italia. A călătorit foarte mult, întorcându-se mereu la Genova, unde exista o piață de desfacere alcătuită din aristocrația locală, pentru somptuoasele sale portrete în mărime naturală. Tabloul reprodus aici e cea mai mare și mai ambițioasă lucrare a lui Van Dyck datând din perioada italiană, dar și una dintre cele mai neobișnuite. Înfățișează familia lui Giacomo Lomellini, doge al Genovei între 1625–1627. Pentru că tradiția genoveză interzicea ca dogele să-și facă portretul cât timp se afla în funcție, pentru a preveni propaganda personală, acesta lipsește din tablou. Cei doi tineri aflați în partea stângă au fost identificați ca fiind fiii lui Giacomo cu prima sa soție, Nicolò. Cel mai mare, îmbrăcat în armură, ține un baston rupt, pesemne o referire la felul în care Giacomo apăra republica împotriva belicosului vecin, Ducatul de Savoia. În stânga lor se află cea de-a doua soție a lui Giacomo, Barbara Spinola, și copiii lor, Vittoria și Agostino. O statuie clasică înfățișând-o pe Venus Pudica, casta protectoare a familiei, accentuează tema tabloului. Pictura poate fi interpretată ca un simbol al apărării atât a republicii, cât și a familiei. În ciuda interiorului elegant cu coloane masive, covoare bogate și draperii impunătoare, tabloul nu este o rigidă reuniune familială. Gesturile și poza sugerează caracterul puternic al fiecărui personaj, de la poziția mândră, defensivă, a fiului cel mare, la gesturile tandre, protectoare ale mamei. Van Dyck se pricepea foarte bine să portretizeze copii, talent evident în această pictură. Fiul cel mic se bosumflă de nerăbdare, în timp ce sora sa stă cuminte și ascultătoare, în rochița ei elegantă de mătase portocalie. **EG**



Doi bătrâni într-o dispută | Rembrandt van Rijn

1628 | ulei pe lemn | 72 x 60 cm | National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

Pictura narativă ajunge la deplinătatea posibilităților odată cu Rembrandt van Rijn (1606–1669) care excelează în imortalizarea unui anumit moment dintr-o serie de evenimente. Această pictură se constituie și într-un studiu fascinant al bătrâneții, temă la care Rembrandt a revenit în autoportretele de mai târziu. Pictura a fost cunoscută sub diferite denumiri de-a lungul secolelor, dar cea mai plauzibilă interpretare este o dispută între apostolii Petru și Pavel, care se contrazic pe marginea unei chestiuni din Biblie care ar fi putut avea o importanță teologică deosebită în contextul protestantismului din Olanda acelei epoci. Lumina cade pe fața lui Pavel care arată o pagină din Biblie, în timp ce Petru cel încăpățânat se află în întuneric. Stând ca o stâncă, așa cum Isus însuși l-a descris („Tu ești Petru, și pe această stâncă voi clădi Biserica mea", Matei 16:18), el îl ascultă atent pe Pavel. Dar degetele lui marchează anumite pagini în Biblia din poala sa, sugerând faptul că are de făcut o altă observație de îndată ce Pavel va termina. Astfel, Rembrandt reușește să sugereze continuitatea în timp. Contrastele de lumină din acest tablou relevă apropierea stilului maestrului olandez de stilul lui Caravaggio. Rembrandt folosește lumina nu numai pentru a lipsi de contur forma, dar și pentru a sugera caracterul fiecăruia dintre cei doi. Pavel, în lumina dreptății, este învățat și rațional. (Rembrandt se identifică într-o asemenea măsură cu Pavel încât, în 1661, s-a pictat pe sine însuși ca apostolul Pavel.) Petru, în umbră, îndărătnic și încăpățânat, gândește intuitiv. E impresionant că, la vârsta de doar douăzeci și doi de ani, Rembrandt a fost în stare să picteze acești bătrâni cu o asemenea putere de pătrundere psihologică. **WO**



Păstorii din Arcadia | Nicolas Poussin

1628–1629 | ulei pe pânză | 101 x 82 cm | Chatsworth House, Derbyshire, Marea Britanie

În secolul XVII, unii artiști au dorit să imite operele Antichității, în special sculpturile, pentru a pune bazele a ceea ce putea fi considerat drept o nouă formă de clasicism. Artistul cel mai des asociat cu această perioadă din istoria picturii este francezul Nicolas Poussin (1594–1665). Prestigiul lui Poussin rezidă și în statutul său intelectual superior. Ca „pictor-filosof", Poussin dorea să inducă în picturile sale idealul clasic înrădăcinat în antichitatea greco-romană. *Păstorii din Arcadia*, tablou pictat prin anii 1628–1629, înfățișează trei păstori și o păstoriță (deși veșmintele sale ar putea indica, de fapt, un statut social diferit), adunați în jurul unui mormânt. Cuvintele *Et in Arcadia ego*, care se traduc prin „Și eu am fost în Arcadia", sunt gravate în piatră. Conceptul Arcadiei își are originea în cea de-a cincea eclogă (bucolică) a poetului latin Vergiliu, ulterior ajungând o temă importantă în poezia renascentistă și barocă. Pentru Vergiliu și pentru poeții care i-au urmat, Arcadia înseamnă un ținut idilic, binecuvântat și bucolic. Realizarea figurilor este în ton cu peisajul înconjurător; clasice, reținute, idealizate și armonioase. Prin așezarea figurilor în cel mai bun loc din primul plan, Poussin se asigură că atenția noastră este atrasă spre descoperirea făcută de ei, și anume că moartea se află peste tot. Craniul de pe mormânt le reamintește încă o dată soarta care, mai devreme sau mai târziu, ne așteaptă pe toți. **CS**



Băiat cu vioară | Frans Hals

1625–1630 | ulei pe lemn | 18,4 x 18,8 cm | colecție privată

Deși impresioniștii au pretins că au descoperit tehnica redării neromanțate a vieții, prin anii 1870, cu excepția, poate, a desenelor și a acuarelelor lui Degas, care redau atmosfera unui bordel, aceștia nici măcar nu s-au apropiat de latura întunecoasă, plină de sărăcie și mizerie a vieții, cu forța și empatia lui Frans Hals. Hals (1582–1666) s-a născut la Anvers, înaintea Războiului de 30 de Ani. A învățat să picteze cu flamandul Karel van Mander, dar stilul său nu păstrează multe asemănări cu al profesorului său. În 1616, pictorul era deja cunoscut în Haarlem datorită portretului de grup, în mărime naturală, *Banchetul ofițerilor din corpul de arcași Sfântul Gheorghe*. La începutul carierei sale, avea faima de băutor înrăit, care frecventa prostituate și jocuri de noroc, și avea un anturaj format din hoți și alți indivizi de reputație îndoielnică. Hals a atins apogeul carierei între anii 1620–1630, perioadă din care datează și *Băiat cu vioară*. Expresia spontană, plină de patos a băiatului, care își ridică privirea cu un amestec de speranță și teamă, pare surprinsă în mișcare. Acest lucru este subliniat și mai mult de tușele apăsate de unghiul figurii, în diagonală față de pânză. Aceste elemente explică de ce este portretul atât de dinamic și de seducător pentru contemporanii săi și, mai apoi, pentru impresioniști, care i-au restabilit reputația. Deși a fost pictor, negustor de artă și restaurator de succes, fiind foarte căutat și devenind chiar președinte al breslei pictorilor din Haarlem, în 1664 a cunoscut falimentul. A murit în 1666, fiind înmormântat în biserica Sf. Bavo din oraș. **AH**



Pacea și Războiul
Peter Paul Rubens

1629–1630 | ulei pe pânză | 203,5 x 298 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Pictorul Peter Paul Rubens (1577–1640) a desfășurat și o remarcabilă activitate de diplomat. Între 1621 și 1630, regii Spaniei, care aparțineau casei de Habsburg, i-au încredințat lui Rubens o serie de misiuni diplomatice. Este aproape sigur că Rubens a realizat această lucrare la Londra, unde încerca să negocieze pacea între Anglia și Spania. Această pictură (cunoscută și sub numele de *Minerva protejând-o pe Pax de Marte),* plină de nudurile voluptuoase ale lui Rubens, de culori bogate și de mișcare antrenantă, este, în realitate, o alegorie politică. În centrul picturii se află Pax (Pacea), care stoarce lapte din sânul ei pentru a hrăni un copil, de obicei identificat ca fiind Plutus, zeul bogăției. În dreapta Păcii se află Minerva, zeița înțelepciunii. Aceasta o apără pe Pax de Marte, zeul războiului, și de Alecto, furia războiului. În primul plan, în dreapta, două fete sunt conduse de un cupidon înaripat și de zeița căsătoriei, Hymene. Un înger care plutește în aer ține o ramură de măslin, simbolul păcii, și caduceul lui Mercur, mesagerul zeilor. Deși această pictură este plină de figuri alegorice, mesajul ei este evident pacea, care aduce prosperitate, bogăție, recolte bogate și viață de familie fericită. **EG**



Jocul de table
Judith Leyster

cca 1630 | ulei pe lemn | 41 x 31 cm | Worcester Art Museum, Worcester, SUA

Judith Leyster (1609–1660) este considerată o pictoriță importantă a Epocii de Aur a artei olandeze. Fiind al optulea copil în familia unui berar și croitor din Haarlem, ea a devenit singura pictoriță a timpului său, despre care se crede că a jucat un rol activ pe piața de artă. Picturile ei pline de viață reprezentând activități cotidiene, adesea îndrăznețe, ca băutul și jocul de table (numit pe atunci tric-trac), erau populare printre clienți. În 1633, se înscrie în breasla Sfântului Luca din Haarlem, din care mai făcea parte încă o pictoriță de interioare. În *Jocul de table,* Leyster situează privitorul ca și când acesta s-ar apropia de masă, cu intenția de a se alătura jucătorilor. Femeia de la masă, care este, poate, o curtezană, oferă o pipă de lut și un pahar de vin roșu bărbatului așezat în prim-plan și care, în schimb, se uită lacom și întrebător spre noi. Lumina stilizată cu măiestrie a lumânării scoate în evidență vicii diverse și intensifică sentimentul de izolare și de intimitate al tabloului. Evidenta familiarizare a pictoriței cu acest mediu o pune pe picior de egalitate cu contemporanii ei bărbați. **AH**



Portretul lui Arhimede
José de Ribera

1630 | ulei pe pânză | 125 x 81 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

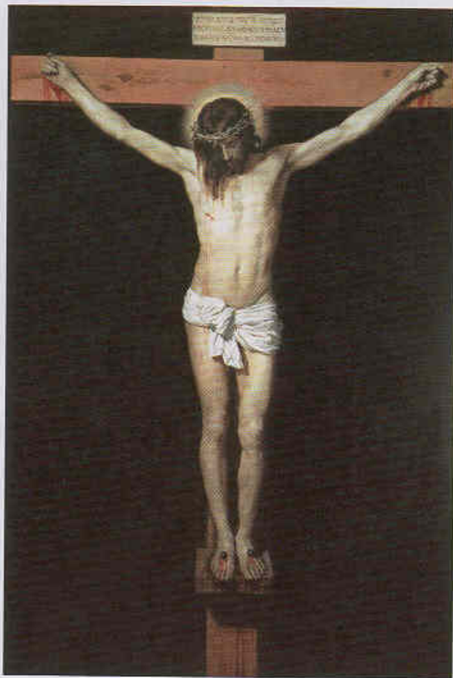
José (Jusepe) de Ribera (1591–1652), un spaniol care s-a stabilit în Italia, a primit la început de carieră influența marelui pictor italian Caravaggio, așa cum o dovedește acest tablou. În acest portret, Arhimede apare dintr-o umbră adâncă, în timp ce lumina teatrală – în maniera lui Caravaggio – dezvăluie anumite zone. În viziunea lui Ribera, savantul nu mai are dinți, iar fața îi este ridată și osoasă. Felul în care ține într-o mână hârtiile și în cealaltă un compas îl definește ca un învățat, dar care are degete osoase și unghii murdare. Omul arată mai puțin a cărturar respectat și mai mult a bătrân obișnuit și sărac, dintr-un sat spaniol din secolul XVII. Ribera a pictat mai mulți învățați în aceeași manieră, într-o mișcare îndrăzneață de rupere de tradiția care cerea ca personajele importante să fie reprezentate într-un stil clasic, idealizat și eroic. Detaliile sunt neîndurătoare în acest tablou, totuși portretul lui Ribera, un om cu personalitate, și nu o efigie rece. Tabloul este realizat într-o manieră diferită de cea în care este pictat tabloul *Picior de cal,* dar ambele arată aceeași considerație pentru ideea de demnitate transmisă prin intermediul realismului. **AK**



Cerere respinsă
Judith Leyster

1631 | ulei pe lemn | 31 x 24 cm | Mauritshuis, Haga, Olanda

Judith Leyster (1609–1660) este una dintre puținele pictorițe olandeze care și-a câștigat pâinea din artă. Lucrând în Haarlem, ea s-a specializat în pictura de gen. În aceast tablou de dimensiuni mici, cunoscut și sub numele de *Cererea în căsătorie*, o tânără femeie este așezată într-o cameră întunecoasă, cosând haine la lumina unei lămpi cu ulei. Ea stă la o masă încălzindu-și picioarele la un vas cu cărbuni incandescenți. Un bărbat cu o căciulă de blană îi atinge umărul, pentru a-i atrage atenția. Într-o mână ține mai multe monede, oferindu-i poate bani pentru dragostea ei. Tema tabloului este oarecum ambiguă; a fost interpretată ca fiind o propunere indecentă, subiect popular în arta olandeză a secolului XVII. Totuși, femeia din tablou nu seamănă cu o prostituată și nu răspunde gestului făcut de bărbat. Este posibil ca intenția bărbatului să fie de a o convinge pe femeie să îi acorde atenție. Chiar și așa, femeia nu îl bagă în seamă, hainele și atitudinea înfățișându-l ca pe un individ prea puțin potrivit. Tensiunea psihologică dintre bărbat și femeie este sporită și de iluminatul dramatic al scenei. **EG**



Hristos pe cruce | Diego Velázquez

cca 1632 | ulei pe pânză | 250 x 170 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Diego Velázquez (1599–1660) a realizat puţine picturi religioase, acest impresionant portret fiind cel mai preţios. Poate fi apreciat ca un corolar al activităţii sale – care a urmat primei vizite a artistului în Italia. Tabloul conţine un amestec fertil de influenţe. Aici, Velázquez face un pas înapoi faţă de tonul devoţional al picturilor realizate la început, în anii petrecuţi la Sevilla. Experienţa acumulată ulterior – studiind marii maeştri şi operele Antichităţii în Italia – a potenţat talentul său de a reda formele umane. Această operă este un studiu elocvent al trupului unui bărbat, având în plus calităţile unei sculpturalităţi monumentale care îl ridică într-un plan superior, în ton cu tema spirituală. Compoziţia este foarte simplă, şi totuşi dramatică, corpul alb contrastând cu fundalul întunecat, ecou al lucrărilor lui Caravaggio, pe care Velázquez îl admira profund în tinereţe. De remarcat naturalismul atent studiat în felul în care capul lui Isus cade pe piept, în părul lipsit de viaţă acoperindu-i parţial faţa, şi uşurinţa de a picta, pe care Velázquez o apreciase la marii maeştri veneţieni, în special la Tiţian, ale cărui opere avusese ocazia să le vadă. Tema religioasă tratată este într-o manieră foarte originală – un personaj real, înfăţişat într-o postură naturală, o compoziţie simplificată, concentrată exclusiv pe subiect. Velázquez a fost întotdeauna preocupat de respectarea naturii şi, aşa cum se poate observa şi aici, spiritul său ascuţit de observaţie face cu atâta talent din naturalism o artă atât de impresionantă. **AK**



Lecţia de anatomie a dr. Nicolaes Tulp | Rembrandt van Rijn

1632 | ulei pe pânză | 169,5 x 216,5 cm | Mauritshuis, Haga, Olanda

În ianuarie 1632, profesorul şi doctorul anatomist Nicolaes Tulp a realizat cea de-a doua autopsie publică, în faţa a şapte membri din breasla chirurgilor. Rembrandt van Rijn (1606–1669) era încă tânăr, când breasla comandă acest important portret de grup, primul pe care îl va realiza. Subiectul disecţiei şi centrul atenţiei este un criminal de rând. Aranjamentul celor şase capete de pe partea stângă formează o săgeată îndreptată spre mâna dreaptă a lui Tulp. Cel de-al şaptelea bărbat ţine în mână o listă cu numele participanţilor şi face legătura, din punct de vedere compoziţional, dintre Tulp şi restul grupului. Vrând să ilustreze structura muşchiului, Rembrandt a ales momentul în care doctorul Tulp face disecţia antebraţului. Anatomia nu este corectă, dar Rembrandt urmează să concentreze atenţia pe intensitatea psihologică. Interesul asistenţei este extraordinar, aşa cum este şi apropierea participanţilor de cadavru, dacă ne gândim la mirosul greu care însoţea aceste disecţii. Folosirea clarobscurului a fost deseori comparată cu tehnica lui Caravaggio, deşi este puţin probabil ca Rembrandt să fi văzut lucrările italianului. Probabil că a învăţat procedeul de la artiştii olandezi care vizitaseră Italia şi fuseseră influenţaţi de Caravaggio. Caracterul regizat al acestei picturi sugerează că autopsiile publice erau văzute ca nişte „spectacole". Există şi un mesaj moralizator care realizează o legătură între criminalitate, păcat şi disecţie şi un mesaj implicit de avertizare referitor la moartea care ne aşteaptă pe toţi. În 1656, lui Rembrandt i-a fost comandată pictarea unei alte autopsii, punând astfel, în mod decisiv, bazele acestui gen de pictură. **WO**



Khusraw ucigând leul cu mâinile goale
Riza-i Abbasi

1632 | cerneală, aur și pigmenți pe hârtie | 44 x 34 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, MB

Khusraw ucigând leul cu mâinile goale a fost realizată de sau sub îndrumarea lui Riza-i Abbasi (cunoscut și sub numele de Reza Abbasi; 1565–1635), cel mai mare pictor și caligraf iranian al Școlii de la Isfahan, a cărei perioadă de maximă înflorire este legată de domnia șahului Abbas I. Este un exemplu minunat de miniatură persană, justificând motivul pentru care artistul este considerat un maestru al genului. Cândva, ea ilustra un exemplar din *Khamsa (Cinci poeme)*, scris de poetul persan din secolul XII Nizami, care includea popularul poem *Khusraw și Shirin*. Poemul se baza destul de vag pe fapte istorice și relata povestea de dragoste dintre Khusraw al II-lea, un rege al Persiei din secolul VI, și prințesa armeană Shirin. Montată într-o ramă datând din secolul XIX, această miniatură descrie una dintre numeroasele aventuri ale regelui, în care acesta, îmbrăcat în haine de noapte, privit de doi servitori și cu mâinile goale, îi dă lovitura mortală unui leu care pândea cortul lui Shirin, pentru a o salva pe prințesă. Talentul lui Riza-i Abbasi poate fi observat în redarea amănunțită a expresiei faciale și în arabescurile complicate ale arhitecturii, în special frunzișul fin stilizat din spatele lui Khusraw. Somptuozitatea scenei este subliniată și mai mult de coloritul vibrant al veșmintelor și de fundalul cu foiță de aur pe care este înscrisă caligrafia. Toleranța față de artă a fost o trăsătură distinctivă a mecenatului șahului, în timpul căruia s-a realizat o relaxare a restricțiilor religioase legate de plăcerea pe care o provoacă crearea sau numai privirea artei. **AS**



Natură moartă cu lămâi, portocale și un trandafir
Francisco de Zurbarán

1633 | ulei pe pânză | 62,2 x 109,5 cm | Norton Simon Museum, Pasadena, SUA

Pictorul spaniol Francisco de Zurbarán (1598–1664) este bine cunoscut pentru picturile sale înfățișând sfinți; totuși, această pictură fără pretenții, singura sa natură moartă, semnată și datată, este acum considerată drept una dintre capodoperele sale. Privitorului i se înfățișează un aranjament simetric de obiecte de gospodărie: o farfurioară de argint cu patru lămâi, un coș de răchită plin cu portocale și o tavă de argint pe care se află o cană de apă și un trandafir roz. Toate sunt aliniate de-a lungul marginii unei mese, aflată în prim-planul picturii și extrem de aproape de privitor. Imaginea este perfect nemișcată și tăcută; aerul nu face nici măcar să foșnească frunzele ramurii înflorite, suprafața apei din cană nu este deloc încrețită. Cu excepția auzului, toate simțurile noastre sunt deșteptate. Stând în fața acestei imagini, este ușor să ne închipuim mirosul florilor de portocal și al trandafirului roz, gustul lămâilor acre și al portocalelor dulci, senzația suprafețelor reci ale veselei de metal și textura aspră a coșului de răchită. Nuanțele calde de galben, portocaliu, roz și verde ale formelor naturale nu fac altceva decât să ademenească, la fel ca și ordinea strictă și ciudată a acestui aranjament geometric. Austeritatea rigidă și smerenia acestei imagini au condus la interpretarea că ne aflăm în fața unei picturi cu simbolistică religioasă, cu referiri mai ales la Fecioara Maria. Lămâile sunt fructe asociate Paștelui, florile de portocal simbolizează castitatea, cana plină cu apă semnifică puritatea, iar trandafirul este o aluzie la Fecioara Maria. **AB**



Trecerea prin Marea Roșie | Nicolas Poussin

cca 1634 | ulei pe pânză | 154 x 210 cm | National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

În timp ce, din punct de vedere stilistic, în lucrările de început, bazate pe teme literare, ale lui Nicolas Poussin (1594–1665) se poate identifica influența lui Rafael și a artei sculpturale clasice, pânzele de mai târziu au ca punct de plecare Biblia. Inițial, *Trecerea prin Marea Roșie* a fost concepută să facă pereche cu *Adorarea Vițelului de Aur*. (Ambele s-au aflat, la început, în colecția lui Amadeo dal Pozzo, vărul lui Cassiano dal Pozzo, care ulterior va deveni cel mai important mecena al pictorului). În acest tablou se pot observa diverse figuri ieșind din apele care, despicate, permit „copiilor lui Israel" să treacă prin Marea Roșie. Din punct de vedere compozițional este una dintre pânzele cele mai ambițioase ale lui Poussin, care dovedește talentul său în organizarea unei scene tumultuoase. Energia și sentimentul dramatic intens sunt, în primul rând, redate prin expresiile de pe chipurile din primul plan al tabloului. Spre deosebire de compozițiile timpurii ale lui Poussin, care transmiteau un sentiment de liniște și adesea redau doar o figură singuratică, aproape strivită de peisajul pastoral înconjurător, *Trecerea prin Marea Roșie* abandonează splendoarea în favoarea unei solemnități dramatice. Utilizând aproape fiecare centimetru al pânzei pentru a reda momentul în care Marea Roșie se desparte în două, posturile încordate, aproape contorsionate ale unor personaje, împreună cu gesturile făcute de Moise către ceruri, pictorul transmite, în mod veridic, magnitudinea și dramatismul evenimentelor la care suntem martori. **CS**



Ghicitoarea | Georges de la Tour

cca 1632–1635 | ulei pe pânză | 102 x 123,5 cm | Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

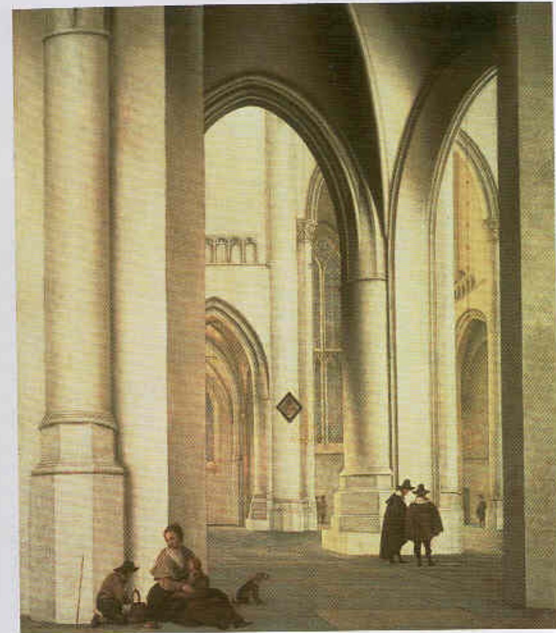
Se pare că Georges de la Tour (1593–1652) a călătorit destul de puțin, dar, provenind dintr-o familie bogată, din clasa mijlocie, cu multe relații, a reușit să-și facă cunoscut numele. Și-a găsit un mecena, pe ducele de Lorraine, și, la sfârșitul anilor 1630, a intrat în atenția regelui Ludovic la XIII-lea. Acesta a fost atât de impresionat, încât a insistat ca o pictură de La Tour să fie singurul tablou din dormitorul său, iar celelalte să fie scoase. În 1639, pictorul a fost chemat la Paris, unde regele i-a plătit 1 000 de franci și i-a acordat titlul de „George de la Tour, pictorul regelui". Deși multe dintre lucrările lui La Tour s-au pierdut, se pare că picturile sale religioase conțineau, de obicei, mai puține și mai amănunțit redate personaje (unul sau două), în timp ce operele sale moralizatoare, precum *Ghicitoarea*, sunt mai aglomerate. Aici, un tânăr arogant, îmbrăcat la modă, este atât de atent la ce spune ghicitoarea, încât nu observă că este buzunărit de cele trei ajutoare ale acesteia. În urâțenia ei, prezicătoarea este aproape o caricatură, iar clientul ei este cuprins de un sentiment de repulsie care-l face să nu bage de seamă pe tinerele hoațe din jurul său. Ar putea, de asemenea, să-l fi tulburat privirea plină de erotism din ochii tinerei care stă între el și bătrână, făcându-l să creadă că urmează să fie recompensat în mai multe feluri. La Tour a realizat mai multe picturi moralizatoare înfățișând tineri înșelați, adesea la jocurile de cărți. **AK**



Predarea cetății Breda
Diego Velázquez

1634–1635 | ulei pe pânză | 307 x 367 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

În calitate de pictor oficial al regelui spaniol Filip al IV-lea, aproape întreaga sa viață, Diego Velázquez (1599–1660) s-a concentrat îndeosebi asupra portretelor. A realizat o capodoperă cu *Predarea cetății Breda*, singurul său tablou istoric care s-a păstrat și care este considerat una dintre cele mai bune realizări ale genului istoric în barocul spaniol. Pictura redă un eveniment de primă importanță din timpul Războiului de 30 de Ani, asediul spaniolilor asupra strategicului oraș olandez, de mare importanță, Breda, în 1625. Comandantul olandez predă cheile orașului celebrului general spaniol Ambrogio Spinola. Velázquez a realizat tabloul la întoarcerea sa din Italia, călătorie inspirată, în parte, de prietenia cu pictorul baroc flamand Rubens. Pictat pentru a împodobi Sala Tronului regelui Filip, din palatul Buen Retiro, și făcând parte dintr-o serie de picturi care celebrau victoriile militare spaniole, tabloul are o precizie și o naturalețe care sunt tipice lui Velázquez. Deși compoziția este bine gândită semănând, de altfel, cu lucrările lui Rubens, ea dă senzația că ne aflăm în mijlocul unei drame umane foarte reale. Soldații privesc în toate direcțiile, iar calul din prim-plan se îndepărtează la trap de privitor. Artistul renunță la detalii în favoarea realismului, înfățișând protagoniștii cu acuratețe veridică, iar restul rămânând mai mult în stadiul de schiță. Lumina naturală și tușele largi au fost, fără îndoială, consecința influenței marilor maeștri italieni. Este ușor de observat motivul pentru care Velázquez a devenit preferatul impresioniștilor și de ce acest tablou încă mai lasă o vie impresie și în ziua de astăzi. **AK**



Interiorul bisericii Sf. Bavo din Haarlem
Pieter Jansz Saenredam

1636 | ulei pe lemn | 43 x 37 cm | E.G. Bührle Collection, Zürich, Elveția

Războiul de 30 de Ani, dintre 1618–1648, care a avut loc în Europa, a marcat începutul declinului Sfântului Imperiu Roman și a determinat Biserica Catolică să renunțe la opulență în favoarea interioarelor sobre și austere. Pieter Jansz Saenredam (1597–1665) a călătorit mult prin Olanda, realizând desene documentare de o mare precizie și acuratețe după interioarele bisericilor. Biserica Sf. Bavo, unde Saenredam va fi și înmormântat, a fost pictată frecvent. Saenredam îl cunoștea pe arhitectul Jacob van Campen (1595–1657) și se crede că a învățat tehnicile desenului arhitectural de la acesta. Saenredam făcea desene la fața locului, iar, ulterior, le refăcea la mărime naturală, calculate matematic, în atelier. Uneori, picturile erau începute la ani de zile după ce desenele inițiale erau realizate. Deși lucrările sale erau, în principiu, corecte, câteodată, și mai ales în ultima perioadă a activității sale, alungea perspectivele, exagerând înălțimea și magnitudinea interioarelor, pentru efectul artistic obținut. În *Interiorul bisericii Sf. Bavo din Haarlem*, unghiul larg al corului și înălțimea cu dimensiuni de turn a cupolei sunt mai mari decât poate percepe ochiul într-un singur unghi de vedere. Interiorul alb, scăldat de o lumină palidă, este făcut pentru reflecție și contemplare, personajele prezente având rolul de a sublinia mărimea construcției. Stilul lui Saenredam a fost adesea copiat, fără să-și găsească rivalul scrupulos, felul în care s-a jucat el cu spațiul fiind înțeles abia în mișcările moderniste. **TP**



Lady Elizabeth Thimbleby și Dorothy, vicontesă de Andover
Anthony van Dyck

1637 | ulei pe pânză | 132 x 149 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

În Anglia, Anthony van Dyck a creat o imagine unică a lui Carol I și a curții sale. El a transformat portretistica engleză convențională, extrem de formală, în imagini relaxate și elegante. În mâinile lui Van Dyck, portretele au devenit mai pline de viață, în tonalități mai luminoase, mulându-se perfect pe gustul membrilor curții regale. Ele vor avea un impact puternic asupra multor generații de pictori, nu doar din Insulele Britanice, ci și din întreaga Europă. Tabloul reprodus aici a fost proprietatea marelui portretist englez Sir Peter Lely. Van Dyck era un adevărat maestru al portretelor duble, acesta fiind un exemplu în acest sens. Lady Thimbleby și vicontesa de Andover erau cea de-a doua și, respectiv, cea de-a treia fiică a lui Thomas, viconte Savage. Pictura a fost, probabil, comandată pentru a celebra căsătoria fiicei mai mari, Dorothy, în 1637. Dorothy este cea care stă jos, în partea dreaptă a picturii, primind trandafiri de la un cupidon, aceste flori fiind și un simbol al patroanei ei, Sfânta Dorotea. Felul în care pozează surorilor este, în același timp, demn și relaxat, imaginea fiind înviorată de cupidonul a cărui eșarfă este de un roșu strălucitor și care contrastează cu mătăsurile elegante ale protagonistelor. Rochiile doamnelor corespund întru totul modei, la fel și perlele, pieptănătura și tăietura corsajului. Totuși, tabloul degajă o nonșalanță anume care le conferă un aer de antichitate clasică. Dorothy nu poartă guler de dantelă, lucru nemaiîntâlnit la acea vreme; decolteul ei nu este acoperit. Din acest motiv, Van Dyck este creditat cu introducerea „caracterului romantic atemporal" în îmbrăcămintea subiecților săi. **EG**



Portret ecvestru al lui Carol I
Anthony van Dyck

1637–1638 | ulei pe pânză | 367 x 292,1 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Anthony van Dyck (1599–1641), unul dintre marii maeștri ai picturii flamande a secolului XVII, a fost ajutorul principal al lui Rubens între 1617–1620. În 1632, Van Dyck s-a mutat la Londra, unde a fost numit de către regele Carol I „principalul pictor titular al Majestăților lor". Până la moartea sa, în 1641, Van Dyck a realizat o serie extraordinară de portrete care ne înfățișează viața la palat a familiei Stuart. Călare pe un armăsar impresionant, Carol I este îmbrăcat într-o armură Greenwich și ține în mână un baston de comandant militar. Poartă agățat de un lanț medalionul de aur cu efigia Sfântului Gheorghe cu balaurul, numit Gheorghe cel Mic. Acest medalion este semnul distinctiv pentru comandantul Ordinului Jartierei, Carol I aflându-se în fruntea cavalerilor. Ofițerul care îl urmează îi duce coiful cu panaș. Portretul datează probabil din ultimii ani petrecuți de Van Dyck în Anglia, nu cu mult înainte de izbucnirea războiului civil care a dus la execuția regelui, în 1649. Van Dyck l-a înfățișat pe rege în rolul său de comandant suprem, strunind bine calul, cavalerii și țara. Carol I era, după cum bine se știe, un bărbat scund și firav, dar dimensiunile picturii și stăpânirea plină de încredere a calului său mândru îi dau mare prestanță. Pe plăcuța care atârnă în copac stă scris: „Carolus Rex Magnum Brittania" (Carol, rege al Marii Britanii), subliniind rolul său de rege și conducător. Acesta este mai mult decât un portret grandios. El îndeplinește și rolul de propagandă în folosul regalității, afirmând cu mândrie credința lui Carol că domnia sa este de sorginte divină. **EG**



Regele Fasole
Jacob Jordaens

cca 1638 | ulei pe pânză | 160 x 213 cm | Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg, Rusia

Jacob Jordaens (1593–1678) a fost unul dintre cei mai cunoscuți pictori ai barocului flamand. El a realizat lucrări religioase, mitologice și istorice, portrete și scene de gen, precum și decorațiuni monumentale. Lucru neobișnuit pentru un artist flamand al timpului, Jordaens nu a vizitat Italia, dar avea propriul atelier în Anvers, foarte mare și foarte apreciat, lucrând chiar pentru Rubens și, câteodată, colaborând cu Van Dyck. Stilul plin de viață al lui Jordaens a fost inspirat de Rubens, în ceea ce privește personajele viguroase și compozițiile dinamice, și de Caravaggio, în ce privește contrastele puternice de lumină și umbre și preferința pentru personajele umile. Această combinație se poate observa cel mai bine în picturile de gen ale lui Jordaens. În *Regele Fasole*, el redă o scenă animată cu accente umoristice. Un grup de cheflii sărbătorește Epifania, data de 6 ianuarie. Respectând tradiția flamandă, familia și prietenii se adună să mănânce și să bea, să cânte și să se veselească. O boabă de fasole era ascunsă într-o prăjitură mare și cine o găsea devenea „Regele Fasole" și prezida petrecerea. Această pictură redă momentul în care regele își ridică paharul și întreg grupul strigă: „Regele bea!" **EG**



Blănița
Peter Paul Rubens

1635–1640 | ulei pe pânză | 176 x 83 cm | Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria

Acest remarcabil portret o înfățișează pe cea de-a doua soție a lui Peter Paul Rubens (1577–1640), Hélène Fourment, într-un moment intim. Ea nu poartă nimic altceva, în afară de o pelerină de blană și o cămașă de pânză albă. Deși acest portret are ceva din spontaneitatea unui instantaneu modern, de fapt intenția era portretizarea femeii într-o ipostază mitologică venusiană. Rubens s-a inspirat dintr-o combinație de surse clasice pentru poza și decorul în care se afla Venus. Fântâna în formă de leu din fundal face referire la imaginile tradiționale ale lui Venus stând pe o fântână sau o urnă, așa cum arată statuia realizată de sculptorul grec Praxiteles. Poziția este inspirată din Venus de Medici sau Venus Pudica. De asemenea, Rubens a făcut, în mod deliberat, aluzie la pictura venețiană. Șalul de blană și poziția brațelor sunt inspirate dintr-o pictură de Tițian, din colecția lui Carol I al Angliei, pe care Rubens a copiat-o când se afla la Londra. Referințele erudite ale lui Rubens nu l-au împiedicat să realizeze o pictură extrem de vie, care transmite senzualitatea și căldura Hélènei. Tabloul înfățișează un corp foarte real, cu toate rotunjimile lui și în toată splendoarea sa. **EG**



Sfântul Iosif dulgherul
Georges de la Tour

1635–1640 | ulei pe pânză | 137 x 101 cm | Luvru, Paris, Franța

Povestea vieții și operei lui Georges de la Tour (1593–1652) prezintă pe alocuri lacune, în ciuda faptului că istoricii de artă au încercat timp îndelungat să le umple. Deși s-a bucurat de succes în timpul vieții, La Tour a căzut în uitare în secolele ce au urmat – opera sa fiind redescoperită la începutul secolului XX. Pictor francez, despre La Tour s-a spus că a fost influențat de opera lui Caravaggio. Cu toate acestea, se prea poate ca La Tour să nu fi cunoscut opera lui Caravaggio și să fi experimentat singur efectul umbrei și al luminii de lumânare. Un astfel de procedeu poate fi observat în *Magdalena penitentă*, de La Tour (cca 1635), în care Maria Magdalena stă gânditoare la o masă, singura sursă de lumină fiind o lumânare parțial ascunsă. Catolic fervent, La Tour a pictat multe scene cu subiect religios. A reluat, în multe ocazii, tema pocăirii Mariei Magdalena, precum și această scenă înduioșătoare care îl înfățișează pe Iosif învățându-l dulgherie pe Isus. Stilul este unul realist, detaliat și foarte atent gândit – Isus ține lumânarea, pentru că, în credința creștină, el este lumina lumii, care luminează întunericul. **LH**



Shah Jahan și păsările paradisului | Balchand

cca 1640 | acuarelă pe hârtie | 24,2 x 16,3 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, MB

Sub împăratul Shah Jahan, celebru pentru construirea Taj Mahalului, rafinatul stil de pictură mogul a atins perioada de maximă înflorire. Împăratul, care a domnit între 1628–1658, a fost un mare susținător al artei, având un „așezământ" personal pentru artiști care erau însărcinați să picteze tablouri oficiale. Picturile din această perioadă se caracterizează prin calitățile foarte decorative și detaliile somptuoase, constituind o punte de legătură între realism și idealismul luxuriant. Ele aveau o cromatică strălucitoare și modele foarte complicate, redând un paradis utopic pentru a sugera realitatea din imperiul lui Shah Jahan. Balchand (cca 1596–1640) a fost un miniaturist indian foarte cunoscut, care s-a bucurat de o lungă carieră. De multe ori i-a pictat pe împărat și pe sângeroșii săi fii, al căror caracter era trecut sub tăcere de lucrările sale mici și încântătoare. Viziunea sa se baza pe interpretări realiste ale naturii, astfel încât împăratul poate fi cu ușurință identificat. Imaginea e foarte bine realizată, caracteristică stilului artistului și dovedind interesul acestuia față de cele mai mici detalii, care îi permiteau să creeze un portret măgulitor al elegantului împărat. **TP**



Ana de Austria împreună cu fiul ei, Ludovic al XIV-lea | anonim

cca 1640 | ulei pe pânză | 120 x 96,5 cm | Castelul Versailles, Versailles, Franța

Ludovic la XIV-lea (1638–1715) s-a născut după ce părinții săi, Ludovic al XIII-lea și Ana de Austria, nu putuseră avea copii timp de douăzeci și trei de ani. El a urcat pe tronul Franței în 1643, cu puțin înainte de a împlini cinci ani, și a condus Franța timp de șaptezeci și doi de ani, cea mai îndelungată domnie a unui monarh european din istorie. Numit „Regele Soare", a fost un monarh absolut care a stăpânit de la palatul său de la Versailles, fiind un mare patron al artelor și culturii. Stilul baroc, care a atins apogeul sub patronajul lui Ludovic al XIV-lea, a dominat pictura europeană în secolul XVII. Arta barocului este o artă ornată, elaborată, decorativă și plină de culoare, de detalii simbolice evidente. În *Ana de Austria împreună cu fiul ei, Ludovic al XIV-lea*, Ludovic este un copil foarte mic, care încă nu a urcat pe tron. Ana tocmai îl născuse pe fratele său, Filip de Anjou (mai târziu, Filip I, duce de Orléans). Draperiile bogate, colorate în roșu și auriu, și mobilierul elegant sunt tipic baroce, dar nuanța lor este atenuată. Ana este, evident, foarte mândră de fiul ei, ținându-l de mâini cu tandrețe, pentru a-l susține. Emoția dramatică specifică artei barocului a fost abandonată în favoarea legăturii simple dintre mamă și copil. Costumația bogată a lui Ludovic, în stil „spaniol", ar putea face referire la tatăl Anei, Filip al II-lea al Spaniei. În 1643, pictorul Charles Beaubrun (1604–1692) l-a pictat pe Ludovic și pe fratele său, Ludovic fiind îmbrăcat în aceeași costumație. Beaubrun a pictat-o pe Ana de Austria în mai multe ocazii, redarea mâinilor și a feței fiind similară, artistul făcând probabil parte din aceeași școală de pictură. **MC**



Autoportret la vârsta de 34 de ani | Rembrandt van Rijn

1640 | ulei pe pânză | 102 x 80 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Când Rembrandt van Rijn (1606–1669) și-a cumpărat o casă în 1639, faptul i-a cauzat serioase probleme financiare, cu toate că era cel mai de succes pictor din Amsterdam. Portretul înfățișează un om încă tânăr, în putere, tentat să se compare cu Dürer, din autoportretul realizat de acesta în 1498. Este o afirmație a importanței sale, precum și o demonstrație a cunoștințelor pe care le avea despre arta italiană. Nu vizitase Italia, dar cunoștea și admira, în special, două portrete: *Portretul lui Baldassare Castiglione*, de Rafael (1514–1515), și *Portret de bărbat*, de Tițian (1510). O gravură, datând din anul anterior, ne arată că avea în minte acest tip de compoziție de ceva timp. Cu brațul se sprijină de o balustradă de piatră, întorcându-se către privitor. În ciuda faptului că vrea să impresioneze – prin referirile sale la alți mari maeștri –, reprezentarea este conformă cu realitatea. Chipul său este rotofei și păstos, cu mustață subțire și barbă rară. Totuși, afișează un aer de seriozitate întărit și de cuta dintre sprâncene, iar hainele, deși scumpe, nu au extravaganța afișată de personajele lui Tițian – de remarcat acea celebră mânecă albastră, care se răsfrânge peste pervaz în spațiul privitorului. Unele dintre multele autoportrete ale lui Rembrandt (estimările merg până la cincizeci de picturi în ulei, peste treizeci de gravuri și nenumărate desene) îl înfățișează în costum, jucându-se cu propria identitate, dar aici întâlnim primele semne ale brutalei autoanalize la care se va supune în portretele ulterioare. **WO**



Dans pe muzica Timpului | Nicolas Poussin

1640 | ulei pe pânză | 84,8 x 107,6 cm | Wallace Collection, Londra, Marea Britanie

Reputația lui Nicolas Poussin (1594–1665) se bazează, până la un anumit punct, pe formația sa de sorginte clasicistă, cu alte cuvinte, de pictor preocupat de menținerea unei anumite fidelități față de precedentele artistice și intelectuale stabilite de antichitatea greco-romană. Un exemplu perfect al clasicismului lui Poussin este această pictură de dimensiuni relativ mici, inițial comandată de cardinalul Giulo Respiglio, viitorul papă Clement al IX-lea. Într-un cadru idilic, Poussin așază patru personaje alegorice reprezentând Bogăția, Sărăcia, Hărnicia și Plăcerea. Acestea dansează pe muzica cântată de personajul înaripat aflat în dreapta, care se presupune că reprezintă Timpul. Prezența lui reamintește, în mod obiectiv, că moartea rămâne întotdeauna prezentă, în preajma noastră, chiar și în mijlocul petrecerilor și al banchetelor. Tema timpului este subliniată și de cei doi *putti* care încadrează compoziția – cel din dreapta fixează o clepsidră, iar cel din stânga, care face balonașe, se referă la *homo bulla* sau „omul balon", un simbol al efemerității vieții, deasupra lui aflându-se statuia lui Ianus, zeul roman cu două fețe, care privea în același timp spre trecut și spre viitor. Peste cortegiul lui Apollo, către partea de sus a picturii, zeul-Soare ține un cerc, reprezentând eternitatea. Compoziția piramidală simetrică oferă scenei armonie, stabilitate și echilibru, aspecte care subliniază sensibilitatea de tip clasic a lui Poussin. **CS**



Venus la atelierul de fierărie al lui Vulcan | Frații Le Nain

1641 | ulei pe pânză | 150 x 117 cm | Musée St. Denis, Reims, Franța

Frații Le Nain, Antoine (cca 1598–1648), Louis (cca 1600–1648) și Mathieu (cca 1607–1677), au lucrat împreună la Paris, în anii 1630 și 1640. Istoricii de artă au renunțat să mai încerce să descopere care anume dintre frați este responsabil pentru o anumită lucrare, și astăzi, ei sunt tratați ca un singur artist. Frații Le Nain sunt cunoscuți datorită picturilor realiste de gen, care redau scene din viața rurală a provinciilor franceze, dar ei au realizat și picturi cu subiect religios și mitologic. Această remarcabilă lucrare îl înfățișează pe Vulcan, zeul roman al focului și al prelucrării fierului, în ipostaza de fierar într-un sat. Povestea relației dintre Venus, zeița dragostei, și soțul ei mai în vârstă, Vulcan, a fost un mit bine cunoscut. Îndrăgostit de soția sa plină de strălucire și umilit de infidelitățile acesteia, Vulcan era un personaj ridiculizat. În această interpretare, Venus este o zeiță renascentistă care pășește pragul unei fierării modeste. Vulcan, așezat, este dezarmat de frumusețea ei, având ciocanul la pământ, în timp ce angajații săi își văd de treburile lor. Unul dintre fierarii din fundal, care stă în fața vetrei arzând, o privește pe Venus amuzat, lucru ce poate fi interpretat ca un comentariu mut la adresa problemelor maritale ale șefului. Maniera de redare a lui Venus și a fiului ei, Cupidon, poate părea neinspirată, dar Vulcan și fierarii lui sunt redați cu o naturalețe care dovedește o mare putere de observație. Efectele de lumină sunt minunat realizate, în special personajele din fundal au ceva din gestul instantaneu, surprins cu secole înainte ca fotografia să o facă. **RG**



Picior de cal | José de Ribera

1642 | ulei pe pânză | 164 x 94 cm | Luvru, Paris, Franța

Puțini pot rămâne impasibili în fața acestei picturi de gen, înfățișând un cerșetor infirm din Napoli care ne privește obraznic, zâmbind larg. Născut în Spania, José (Jusepe) de Ribera (1591–1652) și-a petrecut cea mai mare parte a carierei la Napoli, pe atunci sub dominație spaniolă, devenind cel mai important pictor al orașului. Probabil că intenția sa a fost, pur și simplu, să redea un cerșetor napolitan, datorită interesului său pentru oamenii obișnuiți. Dar modul în care a amestecat realismul și tradiția a prefigurat o nouă direcție în pictură. Băiatul din acest tablou de maturitate este, probabil, un pitic cu un defect congenital la picior și, posibil, cu mâinile deformate, sursa sa de existență fiind cerșitul. Soarta nu i-a surâs, dar el o înfruntă vesel. Își ține cârja nepăsător peste umăr și, mai degrabă nonșalant decât disperat, arată hârtia care îi dă voie să cerșească – obligatorie la Napoli în acea vreme –, pe care scrie în latină: „Milostiviți-vă în numele Domnului". El nu este înfățișat cerșind pe o stradă murdară, ci stând drept, într-un peisaj liniștit, care amintește de tablourile istorice, mitologice și religioase pictate în stilul clasic. Ribera îi dă o statură impresionantă, făcută să pară și mai mare de unghiul de vedere de jos în sus, și o demnitate umană. Cerșetorul său se apropie de un mic prinț. Tușele lejere devin și mai delicate la pictarea peisajului, făcându-l pe băiat să fie încă mai pregnant. Talentul lui Ribera, de a reda individualitatea fiecăruia cu realism și cu sensibilitate, a avut un mare impact asupra picturii, în special asupra școlii spaniole. **AK**



Rondul de noapte | Rembrandt van Rijn

1642 | ulei pe pânză | 362 x 437 cm | Rijksmuseum, Amsterdam, Olanda

Rondul de noapte, al cărui nume original este *Compania lui Frans Banning Cocq și Willem van Ruytenburch* (titlul care i-a însoțit celebritatea i-a fost dat mai târziu, în mod eronat, din cauza verniului galben-închis care a transformat scena de zi într-una de noapte), este un tablou de gen aparținând barocului olandez din secolul XVII. Realizată în 1642, la apogeul carierei lui Rembrandt van Rijn (1606–1669), pictura de dimensiuni ample este un portret făcut la comandă, înfățișând un detașament de poliție. Astfel de portrete redau, de obicei, subiecții în rânduri ordonate sau la banchete. Versiunea lui Rembrandt transformă un subiect prozaic într-o operă de artă dinamică; tehnica magistral stăpânită a clar-obscurului și acțiunea dramatică răstoarnă convențiile tradiționale ale portretisticii. *Rondul de noapte* îl înfățișează pe căpitanul gărzii conducându-l pe locotenentul îmbrăcat în galben la inspecția trupelor în uniformă. Doar optsprezece din cele treizeci și patru de personaje din scenă sunt portrete, celelalte fiind simbolice, precum tânăra fată îmbrăcată în galben, ca emblema alegorică a gărzii. Iluzionismul extraordinar și sentimentul de teatralitate și de mișcare sunt accentuate de coregrafia gesturilor, privirilor, muschetelor și steagurilor și de felul în care este construită culoarea în primul plan, în straturi din ce în ce mai subțiri, pe măsură ce perspectiva se restrânge. Pictura a avut inițial dimensiuni mai mari, dar a fost tăiată, în secolul XVIII. Prin amestecul de simbolism dorit și de realism, acțiune și alegorie, Rembrandt preia un subiect intrat în tradiție și creează o capodoperă care transcende timpul și genul. **JR**



Buurkerk din Utrecht | Pieter Saenredam

1644 | ulei pe lemn | 60 x 50 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Pieter Jansz Saerendam (1597–1665) s-a pregătit, se pare, cu pictorul de scene istorice și portretistul Frans Pieter de Grebber, în Haarlem, înainte de a fi acceptat în breasla Sfântului Luca, în 1623. Câțiva ani mai târziu, i-au fost comandate desene care înfățișează istoria Haarlemului și, în acel moment, a realizat primul său interior de biserică. Faima sa este dată de picturile reprezentând astfel de interioare, care, în mod caracteristic pictorului, sunt austere, netulburate și văzute într-o perspectivă foarte înaltă. Saenredam a fost primul pictor cunoscut care și-a bazat perspectiva pe metodele utilizate de topometri. El a realizat desene detaliate și de o mare acuratețe pe baza cărora și-a compus ulterior picturile. *Buurkerk din Utrecht* pleacă de la jumătatea din dreapta a unui desen datat „16 august 1636", acum la Muzeul de Artă Kimbell, din Fort Worth, Texas. Tonalitatea aurie a picturii este specifică lucrărilor sale și reflectă interioarele austere ale Bisericii Olandeze Reformate. Vederea luată de Saenredam este dinspre intrarea de nord, privind spre nava principală, și se concentrează pe semeața arhitectură gotică, raportată la dimensiunile reduse ale personajelor. În prim-plan, un copil desenează pe perete o populară poveste medievală cavalerească. Un alt copil dresează un câine – simbol olandez al ascultării și învățăturii. Picturile lui Saenredam au o anume calitate abstractă – planul picturii este comprimat în blocuri spațiale și în culoarea alb-aurie care ulterior vor influența operele maeștrilor moderni ai picturii, precum Piet Mondrian (1872–1944). **TP**



Autoportret ca filosof | Salvator Rosa

cca 1645 | ulei pe pânză | 116,3 x 94 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Napolitanul Salvator Rosa (1615–1673), pictor și subiect al acestui portret meditativ, a fost, probabil, primul adept al principiului de a picta doar în clipele de inspirație, „atunci când ești pe aripile extazului". Multe mituri despre viața lui Rosa au fost demontate de criticii moderni. El nu a fost niciodată, așa cum s-a afirmat, tâlhar sau revoluționar. Dar atitudinea sa de rebel certat cu societatea a marcat un moment important în evoluția imaginii romantice a artistului. Acesta este unul dintre autoportretele pe care Rosa le-a realizat în timpul unei șederi la Florența, în anii 1640. Actor și pictor, el a ales să se înfățișeze pe sine însuși într-o serie de ipostaze teatrale. Haina de culoare brună, simplă, și boneta neagră îi dau aspectul unui student la filosofie, sărac. În mâna dreaptă ține o placă cu o inscripție în latină, care s-ar traduce aproximativ ca: „Taci, dacă nu ai nimic de spus". Artistul ilustrează această maximă stoică printr-o poză cu buzele lipite și sprâncenele încruntate, ca într-o cugetare adâncă. Jumătate din față îi este amenințător umbrită. Părul este lung și nepieptănat, deși, altminteri, personajul este proaspăt bărbierit – alte autoportrete îl înfățișează cu mustață și barbă. Fundalul cerului întunecat sugerează frământările emoționale. Autoportretul este extrem de romantic și idealizat. Rosa se înfățișează pe sine ca pe un proscris izolat, un critic rigid și serios al frivolității societății. Imaginea ar putea fi mai mult un spectacol de fațadă, decât exprimarea adevăratului eu, dar ceea ce rezultă e un tablou dramatic. **RG**



Întrecere de tir cu arcul
David Teniers cel Tânăr

cca 1645 | ulei pe lemn | 54 x 88 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Prolificul artist flamand David Teniers cel Tânăr (1610–1690) s-a pregătit cu tatăl său și a fost influențat, la începutul carierei, de Adriaen Brouwer, Adam Elsheimer și de Peter Paul Rubens. Teniers a devenit o personalitate în ghilda pictorilor din Anvers, în 1632, și, din 1645 până în 1646, a fost decan, devenind apoi pictor de curte și custode al picturilor arhiducelui Leopold William, guvernatorul Olandei. Pictorul a abordat o mare varietate de subiecte, dar celebritatea i-au adus-o picturile de gen. Multe dintre acestea redau interioare domestice cu țărani surprinși în toiul diverselor activități. El a realizat totuși și scene de exterior, ca *Întrecere de tir cu arcul*, unde talentul și excelenta stăpânire a redării luminii în peisaje sunt pe deplin demonstrate. Aici, Teniers folosește zone mari și fără relief de culoare verde, o ceață aurie reflectându-se pe măsură ce soarele pătrunde prin perdeaua groasă de nori. Pictura evocă senzația puternic atmosferică de acalmie bruscă de dinainte sau de după ploaie. Personajele sunt încremenite în mișcare – arcașul fiind gata să dea drumul săgeții –, fiind parcă suspendate în timpul săvârșirii actelor lor. Elementele arhitecturale formează o „scenă" naturală, în care are loc concursul de tir, subliniind caracterul de întrecere cu spectatori al evenimentului. Teniers a fost un pictor foarte apreciat la vremea sa, fiind unul dintre fondatorii Academiei de Arte Frumoase din Bruxelles, în 1663, și ai Academiei de Arte Frumoase din Anvers. TP



Cavaleria în misiune
Philips Wouwermans

1646 | ulei pe pânză | 139 x 190,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Picturile lui Philips Wouwermans (1619–1668), înfățișând bivuacuri, partide de vânătoare cu șoim, excursii și ambuscade militare, precum cea de față, erau foarte apreciate, astfel că, la moarte, ajunsese un om bogat și foarte respectat. La nouăsprezece ani, s-a căsătorit cu o tânără catolică, fugind la Hamburg pentru a evita dezaprobarea familiei, dar s-a întors în orașul său natal, Haarlem, doi ani mai târziu, continuând să trăiască și să lucreze acolo până la sfârșitul vieții. Se crede că s-a pregătit cu Frans Hals, deși cei doi pictori nu au multe în comun, și cu Pieter van Laer, care călătorise în Italia și învățase felul tipic italian de redare a luminii. Tablourile lui Wouwermans sunt în general învăluite de o lumină pură, aurie, translucidă, care se adaugă frumuseții lor estetice deosebite. *Cavalerie în misiune* este tipică pentru picturile sale cu subiect militar, fiind o scenă pur imaginară. Artistul prefera să picteze teme ecvestre, incluzând cai în aproape toate lucrările sale. Marele său talent în redarea cailor dezvăluie o stăpânire deplină a anatomiei. A pictat utilizând tușe scurte, rapide și ușoare, cu atingeri delicate care par să anticipeze stilul rococo. Pictura reprodusă aici are un colorit mai întunecat decât cel obișnuit pentru pictor, dar, în ciuda fumului care se ridică și a tonalității sumbre, el își demonstrează interesul pentru efecte, înfățișând bombardarea strălucitoare a castelului arzând. Picturile lui Wouwermans au fost la mare căutare în Franța, în secolul XIX, și au fost îndelung colecționate de monarhia și de aristocrația engleză. TP



Taurul
Paulus Potter

1647 | ulei pe pânză | 235,5 x 339 cm | Mauritshuis, Haga, Olanda

În ciuda faptului că Paulus Potter (1625–1654) a murit la vârsta de douăzeci și opt de ani, opera sa a fost originală și a constituit un izvor de inspirație. Încă de la începuturile carierei, s-a concentrat pe reprezentarea animalelor și a fost unul dintre primii pictori din istoria artelor care le-a tratat ca subiecte de sine stătătoare. Considerat de mulți a fi o chintesență a școlii olandeze, această lucrare ridică umilul subiect al taurului la un statut eroic. Realizat pe când Potter avea doar douăzeci și unu de ani, tabloul înfățișează la pășune un animal oarecare, dar la o scară monumentală. Taurul se află alături de o vacă, trei oi și un țăran sprijinit de o salcie. În ciuda dimensiunilor mari ale lucrării, Potter a acordat multă atenție detaliilor mărunte, precum broasca din prim-plan, plantele redate cu grijă și muștele care dau târcoale animalelor. Departe, în fundal, se poate observa turla bisericii din Rijswijk, un oraș de lângă Haga. Deși s-a crezut mult timp că pictura înfățișează un animal care a existat în realitate, Potter l-a pictat pentru diverse studii de tauri, de vârste diferite. La prima vedere pare un tăuraș, dar are dinți de adult, coarnele unui taur de doi ani, un piept matur și gușă sub gât. La o examinare mai atentă, corpul taurului este oarecum disproporționat, cu picioarele din spate ușor nedezvoltate, alături de un gât, de un piept și de umeri musculoși și puternici. Pentru a picta animalul, Potter a ales din cele mai bune schițe pe cea care avea calitățile unei replici îmbunătățite a realității. Rămâne un mister cine a comandat tabloul și unde trebuia să fie expus. **EG**



Peisaj cu căsătoria lui Issac și a Rebeccăi
Claude Lorraine

1648 | ulei pe pânză | 152,3 x 200,6 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Privitorul modern, văzând pentru prima dată acest tablou, poate crede că pictorul a continuat, pur și simplu, lunga tradiție a picturii peisagistice. În realitate, Claude Lorraine (sau doar Claude, 1600–1682) calcă pe cărări nestrăbătute încă, cu lucrări precum cea de față, devenind astfel părintele peisajului idealizat și al unei noi tradiții în acest gen. Purtând titlul unei povestiri biblice, ea conține puține elemente ale întâmplării din Vechiul Testament, adevăratul protagonist al tabloului fiind peisajul de țară italian redat destul de realist, datorită schițelor executate după natură de artistul care a trăit întreaga viață la Roma. Sunt puțini pictori care au ales să-și plaseze subiectul în peisajul italian de țară, dacă acesta nu avea rostul să accentueze câteva ruine antice. Adevărata creație a lui Claude Lorraine a fost atmosfera specială care transmite dragoste pentru peisaj, culorile și lumina fiind redate în mod fidel. Pictura mai impresionează și prin înfățișarea foarte realistă a norilor, a modului în care lumina se joacă deasupra peisajului, ridicându-se de la orizont către privitor și armonizând întreaga scenă, lucruri pe care nici un alt pictor până la el nu le-a reușit cu adevărat. Priveliștea este susținută și încadrată de copaci, conducând privirea către orizont, împreună cu oamenii, bărcile, clădirile și pintenii de pământ, strategic plasați. Noutatea adusă de Claude Lorraine constă în explorarea atmosferei, a luminii și a culorii în sine, o direcție majoră care a fost continuată de impresioniști. Opera sa l-a făcut unul dintre fondatorii mișcării pitorești, foarte influentă la sfârșitul secolului XVIII și începutul secolului XIX. **AK**



Peisaj cu cenușa lui Phocion adunată de văduva sa
Nicolas Poussin

1648 | ulei pe pânză | 116,5 x 178,5 cm | Walker Art Gallery, Liverpool, Marea Britanie

Nicolas Poussin (1594–1665) are un loc bine stabilit în galeria picturii occidentale din secolul XVII. Opera sa este tributară tradiției clasice. Era preocupat de moștenirea antichității greco-romane și a fost de o importanță crucială pentru Poussin ca picturile sale să întruchipeze un ansamblu de idealuri, care să se reflecte în personaje și în trăirile lor. Și, în perfect acord cu sensibilitatea sa artistică, Poussin a realizat două tablouri avându-l în centru pe Phocion, nobilul conducător atenian atât de apreciat de filosofii stoici. *Peisaj cu cenușa lui Phocion adunată de văduva sa* este cel de-al doilea și, așa cum sugerează titlul, le înfățișează pe văduva lui Phocion și pe o slujnică adunând cenușa acestuia la marginea orașului Megara. Phocion, un om de stat care a trăit în secolul IV î.Hr., a fost condamnat la moarte pentru presupuse erori politice. Din cauza unui decret ce interzicea rugurile funerare în Atena, corpul lui Phocion a fost transportat la Megara și incinerat. Dacă primul tablou despre Phocion se concentrează pe durerea, public exprimată, a sclavilor care poartă spre Megara trupul comandantului, cel de-al doilea are un ton mult mai liniștit. În primul plan, văduva lui Phocion adună discret cenușa, ca și cum nu ar vrea să atragă atenția asupra acțiunii ei. Mai presus de toate, felul în care redă Poussin locul este remarcabil prin splendoarea lui bucolică și prin înfățișarea naturii fecunde, maiestuoase și armonioase. **CS**



Scenă cu jocuri de noroc la han
David Teniers cel Tânăr

cca 1649 | ulei pe lemn | 40,2 x 57,9 cm | Wallace Collection, Londra, Marea Britanie

David Teniers (1610–1690) s-a născut la Anvers, unde a studiat cu tatăl său, și el pictor. Încă de la o vârstă fragedă, a avut mai mult succes decât acesta, reușind repede să atragă susținerea unor înalți oficiali ai Bisericii și a noului guvernator al Țărilor de Jos de sud, arhiducele Leopold Wilhelm, care l-a numit pictor oficial al curții de la Bruxelles și curator al colecției sale de tablouri. După plecarea lui Wilhelm, Teniers și-a continuat însărcinările și sub noul guvernator, Don Juan de Austria, pe care l-a învățat să picteze și să deseneze. Pictor de gen încă de la început, Teniers a redat în tablourile sale localnici bucurându-se de viață, în special agricultori din Brabant și Olanda. Sătenii săi sunt reali și veseli. Beau, joacă cărți, conversează și dansează; foarte rar se ceartă sau se ciondănesc, Teniers părând că nu se satură niciodată să redea petreceri rustice și țărani plini de voie bună. *Scenă cu jocuri de noroc la han* este însuflețită și demonstrează talentul artistului în a reda grupuri de personaje. Doi bărbați joacă cărți la o masă, urmăriți de alți doi bărbați și de hangiu. Într-o cameră din spate, în fundal, trei bărbați sunt absorbiți într-o conversație, iar diferite obiecte și mărunțișuri sunt împrăștiate peste tot – o haină azvârlită peste un taburet, un pantof desperecheat și un băț. Pictura este proaspătă, în culori vii, și exactă din punct de vedere tehnic, redată în tușe delicate. Teniers a realizat mai mult de nouă sute de tablouri. Puțini pictori au lucrat cu atâta ușurință, iar unele dintre picturile sale mai mici au fost denumite „după-amieze", o aluzie la cât timp i-a trebuit artistului să le picteze. Lucrările sale au fost imitate de mulți alți pictori care i-au urmat. **SH**



Peisaj cu râu lângă pădure | Salomon van Ruysdael

cca 1640–1650 | ulei pe pânză | colecție privată

Numele adevărat al lui Salomon van Ruysdael (cca 1602–1670) era De Goyer, dar el și fratele său Isaack și l-au schimbat, în Ruysdael, de la numele castelului vecin cu locul de naștere al tatălui lor, Blaricum. La fel ca mulți artiști ai vremii, Ruysdael a călătorit foarte mult prin Olanda natală, făcând schițe pentru realizarea compozițiilor finale. Deși s-a născut lângă Amsterdam, și-a petrecut cea mai mare parte din viață în Haarlem, oraș care cunoștea un boom economic și cultural datorat industriei ușoare (pânzeturi) a Olandei, bulbilor de lalea și berii, și aducător de capitaluri, permițând burgheziei în ascensiune cheltuieli pe obiecte de lux și de artă. Deși comenzile directe nu dispăruseră, artiștii au început să lucreze în afara comenzilor, vânzând prin intermediul negustorilor de artă sau direct din atelier.

Scena din acest tablou, cu copaci în prim-plan și o ambarcațiune care alunecă încet pe apă, a fost reluată adesea de Ruysdael. În anii 1640 și 1650, a utilizat frecvent motivul copacilor ca element compozițional, care atrage privirea către și în interiorul scenei, creând efecte dramatice prin liniile verticale și orizontale care se opun. A devenit interesat de efectele luminii, în special ale luminii care cade pe apă. Vacile aflate în barcă se conturează pe fundalul râului scânteietor din spate, impregnat de strălucirea misterioasă a unui cer amenințător. Peisajele cu cursuri de apă ale lui Ruysdael au influențat mulți peisagiști olandezi, inclusiv opera din tinerețe a nepotului său, Jacob van Ruisdael. **TP**



Orașul Dordrecht văzut din nord | Aelbert Cuyp

1650 | ulei pe pânză | 68,3 x 192,8 cm | Anthony de Rothschild Collection, Ascott, Marea Britanie

În secolul XVII, orașul Dordrecht fremăta de mândrie civică, fiind considerat primul și cel mai vechi oraș întemeiat în Olanda. Ridicat la confluența mai multor cursuri de apă importante din țară, precum Rinul, Merwede și Maas, orașul era perfect situat pentru comerțul maritim. Pictorul Aelbert Cuyp (1620–1691) a trăit toată viața în Dordrecht, picturile sale emanând afecțiunea pentru orașul care l-a făcut pe artist să prospere și să se îmbogățească. Această pânză de mari dimensiuni redă orașul dinspre nord-est, locul de convergență al mai multor cursuri de apă. Caracteristic lui Cuyp, apa este liniștită și calmă, ca o oglindă, bărci și clădiri reflectându-se și strălucind pe suprafața luminoasă. Zona cunoștea un trafic intens, chiar dacă ambarcațiuni de toate formele și dimensiunile trec liniștite. Un detaliu interesant este apariția în registrul de mijloc a plutelor de lemn folosite pentru aducerea cherestelei din Bavaria la Dordrecht, furnizând materie primă înfloritoarei industrii a construcției de nave. Aceste plute au fost rareori pictate, Adam Willaerts (1577–1644) fiind singurul artist care mai încercase așa ceva. Lucrările lui Cuyp nu au avut mare răsunet pe piața internațională, ele devenind apreciate de colecționari abia la sfârșitul secolului XVIII. Dar, odată acest lucru realizat, opera sa a avut un profund efect asupra dezvoltării picturii peisagistice, în special asupra artei lui J.M.W. Turner (1775–1851), Augustus Wall Callcott (1779–1844) și Richard Wilson (1713–1782). **TP**



Portretul papei Inocențiu al X-lea | Diego Velázquez

1650 | ulei pe pânză | 141 x 119 cm | Galleria Doria Pamphilj, Vatican, Italia

Diego Velázquez (1599–1660) s-a născut la Sevilla, ca fiu al unui aristocrat de rang mărunt și avocat de succes, devenind cel mai important pictor de la curtea regelui Filip al IV-lea, prin impresionantele sale realizări aparținând culturii spaniole contemporane și executării portretelor familiei regale spaniole. Pictor realist, Velázquez s-a concentrat pe redarea lumii din jurul său, în loc să elaboreze imagini alegorice. Tablourile sale sunt remarcabile în primul rând prin atenția acordată înfățișării adesea neromanțate a subiecților. *Portretul papei Inocențiu al X-lea* a fost realizat de Velázquez când papa avea șaptezeci și cinci de ani. Născut Giovanni Battista Pamphilj, acesta a devenit cardinal în 1629 și a fost ales papă, cu numele de Inocențiu al X-lea, în 1644. Un bărbat deosebit de viguros pentru vârsta sa, era foarte urât fizic, coleric și robit de muncă. În tablou, el poartă veșmintele funcției sale. Culoarea roșie domină compoziția. Papa stă pe un jilț roșu, care îi accentuează tenul rumen și obrajii congestionați. Deși a redat urâțenia fizică a subiectului, Velázquez a captat și aerul său energic, care rezidă în expresia severă și privirea pătrunzătoare. Stilul lui Velázquez a devenit un model pentru pictorii realiști din secolul XIX și ulterior pentru impresioniștii francezi, mai ales pentru Edouard Manet. Cei mai renumiți artiști spanioli ai secolului XX, Picasso și Dalí, au interpretat opere ale lui Velázquez, la fel ca și iconoclastul pictor englez expresionist Francis Bacon, care a reprodus, în multiple rânduri, acest portret în stilul său expresiv. **AH**



Femeie scăldându-se la izvor | Rembrandt van Rijn

1654 | ulei pe lemn | 61,8 x 47 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

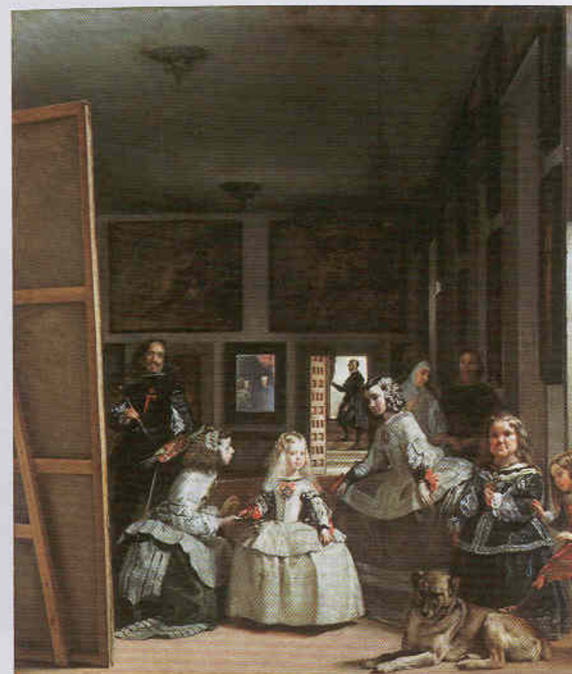
Rembrandt van Rijn (1606–1669) a fost influențat de barocul italian prin intermediul admiratorilor olandezi ai lui Caravaggio. Apreciată pentru portrete și autoportrete, pentru picturi cu temă biblică și pentru gravuri, opera sa foarte cuprinzătoare a necesitat un mare număr de ucenici și de elevi plătiți. Rembrandt a pictat acest mic panou de stejar în anul în care servitoarea sa Hendrickje Stoffels i-a devenit amantă, șapte ani după moartea soției sale, Saskia. Deși Rembrandt a continuat să lucreze teme biblice, titlul nu trimite la un subiect anume precum Susana sau Batșeba, ambele asociate îmbăierii. Căldura și sentimentul de intimitate ne duc cu gândul că Hendrickje a servit drept model. Femeia este total absorbită de senzația provocată de apa rece, ignorând total privitorul. Rembrandt a lucrat cu o paletă limitată de culori, pe un fundal de bruniri întunecate, astfel încât imaginea pare că se ivește în lumină din întuneric. Tușele foarte vizibile sunt rapide și libere, evidente mai ales la hainele mototolite, în contrast puternic cu finețea pielii. Iluminatul este, în mod tipic, teatral, luminând figura din partea stângă sus și de abia arătând vederii halatul roșu de pe mal, fără ca, în mod paradoxal, privitorul să fie îndepărtat emoțional de personaj. Este unul dintre misterele picturilor lui Rembrandt. Spre sfârșitul vieții, opera lui Rembrandt nu a mai fost la modă. La doi ani după realizarea acestui tablou, artistul a intrat în faliment și a trăit în sărăcie tot restul vieții. **WO**



Mustrare părintească | Gerard Terborch

1654–1655 | ulei pe pânză | 70 x 60 cm | Staatliche Museen zu Berlin | Germania

Gerard Terborch (1617–1681) s-a pregătit inițial cu tatăl său, Gerard cel Bătrân (1584–1662). Există mai multe desene ale tânărului artist, din jurul anului 1626, care au fost datate și despre care tatăl său a făcut mențiuni, ceea ce constituie o relatare neobișnuită a evenimentelor din primii ani ai carierei unui pictor. Din 1634, Terborch a lucrat cu Peter de Molyn în Haarlem. Până în 1655, când s-a mutat la Deventer, artistul a călătorit foarte mult, vizitând Londra, Italia, Germania, Franța și Spania. A petrecut și o perioadă de timp la Münster, unde a pictat cunoscutul tablou *Depunerea jurământului la ratificarea tratatului de la Münster,* care marca sfârșitul Războiului de 30 de Ani. Terborch a pictat mai ales portrete și scene de gen, redându-și personajele cu o eleganță cultivată și cu o foarte mare atenție la detalii, în special la textura veșmintelor. Frumusețea tabloului *Mustrare părintească* constă, în special, în finețea cu care sunt pictate personajele. Tânăra este cu calm pusă la locul ei de către tată, în timp ce mama se uită în altă parte. Subiectul a fost interpretat și ca ilustrând cumpărarea fetei la un bordel, bărbatul ținând o monedă în mână, interpretare la care s-a renunțat până la urmă. Atmosfera rafinată a tabloului face ca plasarea într-un bordel să fie puțin probabilă. Există ceva senzual în înfățișarea fetei; putem doar să-i observăm pielea roz-argintie de pe ceafă. Opera lui Terborch este impregnată cu o grație plină de eleganță, scenele atent realizate sunt pictate cu o paletă bogată și caldă, iar redarea meșteșugită a materialelor și a țesăturilor este de neegalat. **TP**



Las Meninas | Diego Velázquez

1656 | ulei pe pânză | 320 x 276 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Cunoscută inițial sub numele de *Familia lui Filip al IV-lea, Las Meninas* aparține ultimei perioade a activității lui Velázquez (cca 1599–1660), când acesta se afla la apogeul talentului creator. Puține lucrări au determinat mai multe controverse decât *Las Meninas.* Dimensiunile și tema plasează pictura în respectabila tradiție a portretisticii, foarte familiară contemporanilor lui Velázquez. Totuși, ce sau cine este subiectul? Velázquez se înfățișează pe sine la șevalet, în atelierul său din palatul Alcázar din Madrid, infanta Margarita în vârstă de cinci ani și anturajul ei în prim-plan, alți curteni răspândiți prin tablou, iar regele și regina reflectați în oglinda din spate. Oare Velázquez ce pictează? Cuplul regal, pozând dincolo de șevalet, sau pe Margarita, surprinsă de intrarea în cameră a părinților ei? Această scenă aparent „întâmplătoare" a fost foarte atent construită, pictorul folosindu-și cunoștințele avansate de perspectivă, geometrie și *trompe l'oeil* pentru crearea unui spațiu cu adevărat real, dar cu o aură de mister, în care unghiul de vedere al privitorului este parte integrantă din pictură. Artistul ne demonstrează că pictura poate crea tot felul de iluzii, în același timp lăsând la vedere singulara lui tușă fluidă a ultimilor ani. Ca o serie de stropi, când sunt privite de aproape, tușele sale se întrepătrund și fuzionează într-o compoziție de o intensitate maximă, de îndată ce spectatorul se îndepărtează. Adesea denumită „o pictură despre pictură", *Las Meninas* a fascinat mulți artiști, inclusiv pe Manet, impresionistul francez atras mai ales de tușele lui Velázquez, de personajele sale și de jocul de lumini și umbre. **AK**



Flori
Xiang Shengmo

1656 | cerneală și acuarelă pe hârtie | 31 x 23,2 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, MB

Xiang Shengmo (1597–1658) s-a născut către sfârşitul dinastiei Ming (1368–1644), într-o perioadă de mari realizări în literatura şi în arta chineză. Xiang era nepotul lui Xiang Yuanbian, un celebru expert şi colecţionar de artă Ming. Deşi Xiang nu şi-a cunoscut bunicul, i-a moştenit talentul artistic, devenind un pictor şi poet apreciat. A fost învăţăcelul teoreticianului picturii Dong Quchang, care i-a predat prima lege a picturii, aceea de a exprima principiul vital al unui obiect prin redarea lui cu acurateţe. În seria sa de patru picturi înfăţişând flori, Xiang şi-a focalizat atenţia asupra unei crenguţe de flori, cercetând detaliile care-l interesau. Fiecare floare şi fiecare frunză sunt desenate şi realizate într-o manieră îngrijită şi elegantă. Tuşele sunt bine controlate şi precise. Pe trei dintre aceste picturi, Xiang a scris poeme scurte exprimând sentimentele sale faţă de natură şi felul în care a fost inspirat de fiecare floare. Semnătura sa este mereu însoţită de sigiliul său personal şi, câteodată, de un alt sigiliu care indică anul în care a fost realizată lucrarea. Este un noroc că picturile nu au fost distruse de sigiliile personale de autentificare ale colecţionarilor ulteriori, pentru că, deşi acest lucru le-ar fi sporit valoarea, ar fi distrus estetica. *Flori* este o lucrare tipică pentru acuitatea observaţiei naturii pe care o avea Xiang. Artistul a sublimat pictura până la esenţial, printr-o compoziţie simplă, tuşe delicate şi linii minime, şi a realizat o lucrare de mare fineţe şi frumuseţe. Este opera unui artist matur, a cărui încredere în forţele artistice proprii a atins apogeul. **HC**



Deventer văzut din nord-vest
Salomon van Ruysdael

1657 | ulei pe lemn | 51,8 x 76,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Salomon van Ruysdael (cca 1602–1670) s-a născut în Naarden, lângă Amsterdam, dar şi-a petrecut întreaga viaţă în cosmopolitul oraş Haarlem, devenind unul dintre pictorii peisagişti de seamă ai oraşului. Deşi nu se ştie în ce a constat educaţia lui artistică, opera dovedeşte influenţa, în special, a lui Esaias van de Velde (cca 1591–1630), Peter Molijn (1595–1661) şi a lui Jan van Goyen (1596–1656). A devenit celebru pentru tablourile înfăţişând cursuri interioare de apă. Lucrările sale se caracterizează printr-o delicată lumină translucidă şi o pace care evocă o atmosferă veşnică de calm pastoral. Deşi este incorectă topografic, această vedere a oraşului Deventer este recognoscibilă. Pe fundalul vast al cerului olandez râul freamătă de pescari şi de bărcile acestora. Peisajul este impresionant şi sugerează plecarea iminentă către mare a elegantelor bărci, deşi Deventer, în realitate, se afla la oarecare distanţă de ţărm. Oraşul se poate observa în depărtare, dincolo de râul Ijssel, orizontul jos fiind întrerupt de turnul bisericii Grote, care creează o verticală în planul liniilor orizontale şi diagonale ale scenei. La începutul activităţii, Ruysdael a pictat scene de gen cu călători în faţa hanurilor şi peisaje cu dune de nisip, iar către sfârşitul vieţii a revenit la natura moartă. Cele mai importante realizări ale lui Ruysdael rămân peisajele cu ape liniştite, încadrate într-o compoziţie simplă, cu o lumină blândă, executate în anii de mijloc ai activităţii, şi care se numără printre cele mai bune peisaje olandeze din secolul XVII. **TP**



Curtea unei case din Delft | Pieter de Hooch

658 | ulei pe pânză | 73,5 x 60 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Pieter de Hooch (1629–1684) a locuit, pentru o scurtă perioadă, în orașul Delft, dar lucrările datând din această perioadă se numără printre cele mai celebre tablouri ale sale. De Hooch s-a pregătit cu peisagistul Nicolaes Berchem (1620–1683), probabil în orașul natal al lui Berchem, Haarlem, până în august 1652 nefiind menționat în Delft. În acel moment, Delftul se bucura de o mare înflorire artistică și cultiva un nou gen de pictură arhitecturală, bazată în mare parte pe lucrările novatoare ale lui Gerard Houckgeest (cca 1600–1661), Emanuel de Witte (cca 1617–1692) și Hendrick van Vliet (cca 1611–1675). Deși, într-o anumită măsură, influențat de dinamica perspectivei avântate a lucrărilor arhitecturale, De Hooch și-a format un stil propriu, unic, pentru a realiza o sinteză din interioarele de case, din curți și grădini, într-un cadru arhitectural foarte distinct. Adesea picta scene care prezentau în amănunt, cu mare realism, viața olandezilor obișnuiți. Acesta este unul dintre cele două tablouri pe care artistul le-a realizat folosind aceeași compoziție arhitecturală, ceea ce sugerează că sursa de inspirație pentru curtea boltită exista în realitate, lucru adevărat pentru că plăcuța de deasupra boltei a supraviețuit și azi, și poate fi găsită pe Hieronymusdael Cloister din Delft. *Curtea* a fost unul din cele două tablouri vândute la celebra licitație a lui P. de Smeth van Alphen, din Amsterdam, în 1810. Din acel moment, opera lui De Hooch a devenit din ce în ce mai populară și mai importantă. Influența lui s-a manifestat în opera multor pictori, de la Hendrick van der Burch (cca 1627–1699) și Jan August Hendrick Baron Leys (1815–1669), la Millet (1814–1875) și Bonnington (1802–1828). **TP**



Căpitanul Job Jansz Cuyter și familia | Nicolaes Maes

1659 | ulei pe pânză | 110,5 x 152,4 cm | North Carolina Museum, Raleigh, SUA

Acest portret, oarecum teatral, înfățișând un bogat armator și familia sa, aparține anilor de început ai lui Nicolaes Maes (1634–1693) și relatează o poveste bogată din punct de vedere artistic. Realizat chiar înainte ca Maes să renunțe la diversitatea preocupărilor – pictura de gen, pictura istorică și portrete –, pentru a se concentra pe portretistică exclusiv, tabloul conține elemente specifice lucrărilor executate în prima parte a carierei. Sunt prezente trăsături ale tradiției portretistice olandeze, aluzii la marele său maestru, Rembrandt, și semnele unei schimbări sensibile de direcție, către un stil mai personal și mai optimist. Maes s-a născut în Dordrecht, realizând multe portrete ale elitei acestui prosper port olandez. În această pânză, Cuyter, soția și copiii săi stau pe un chei din Dordrecht. Cerul negru de deasupra amintește de clarobscurul lui Rembrandt, cum o fac și o anume somptuozitate, intensitate și tonurile de roșu din primele lui picturi de gen, influențate tot de Rembrandt. Detaliile redate cu mare îndemânare, precum căruciorul de lemn al bebelușului, demonstrează abordarea caracteristică pentru picturile de gen, la fel ca și sentimentalismul de a înfățișa cei trei copii decedați ai lui Cuyter sub chipul unor heruvimi pe nori. Clădirile, cerul larg și apa neîngrădită trimit la desfășurările mari, tipice picturii istorice, în ciuda aerului naturalist al picturii de gen. Personajele lui Maes adoptă poziții destul de rigide și expresii reținute conform școlii portretistice contemporane lui Maes din Dordrecht. Totuși, Maes începe să se îndepărteze de paleta sumbră a școlii, folosind tonuri pale de roșu și de alb. În anii ce-au urmat, Maes a fost influențat de Van Dyck și a devenit o figură importantă a epocii sale. **AK**



Peisaj cu râu, călăreți și țărani
Aelbert Cuyp

1658–1660 | ulei pe pânză | 123 x 241 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Orașul natal al lui Aelbert Cuyp (1620–1691), Dordrecht, era bogat și conservator, având o burghezie înfloritoare, din care făcea parte și Cuyp. În timpul vieții, acesta a devenit un membru respectat al comunității din Dordrecht, ocupând funcția de diacon și superior al Bisericii Reformate Olandeze, fiind activ în cercurile sociale și de caritate. În 1658, s-a căsătorit cu Cornelia Boschman, o văduvă bogată, fapt care a determinat ca activitatea sa artistică să se desfășoare mai lent. Susținătorii săi erau, în mare parte, rezidenți ai orașului Dordrecht, astfel că, în timpul vieții, faima artistică a lui Cuyp nu a depășit împrejurimile. Artistul nu a vizitat niciodată Italia, dar a fost influențat de lucrările de inspirație italiană ale lui Jan Both (cca 1618–1652) și Cornelis van Poelenburch (1594–1667). Așa cum demonstrează, în chip desăvârșit, această pictură, Cuyp a preluat idiomul italian pentru peisajul arcadian clasic, adăugându-i un realism specific olandez și creând fuziunea perfectă între viziunea olandeză și cea italiană. *Peisaj cu râu, călăreți și țărani*, care este, în general, considerat o culme a picturii peisagistice olandeze din secolul XVII, este înmuiat într-o lumină aurie clară, rareori întrecută. La prima vedere este vorba despre o scenă de desăvârșită pace, dar detaliul reprezentând în prim-plan un vânător ghemuit la pândă, gata să tragă, dă o altă interpretare compoziției, o aluzie la dezordinea pe cale să se dezlănțuie. Opera lui Cuyp a influențat evoluția unor artiști precum J.M.W. Turner, Augustus Wall Callcott și Fitz Hugh Lane. **TP**



Rubens pictând Alegoria Păcii
Luca Giordano

cca 1660 | ulei pe pânză | 337 x 414 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Luca Giordano (1634–1705) a fost poate cel mai prolific dintre marii maeștri ai secolului XVII, fiind supranumit „Luca Fà-presto", adică „Luca-cel repede de mână", o poreclă despre care se crede că i s-a tras de la tatăl său, care-l zorea cu gândul la banii pe care i-ar fi putut câștiga. Cum talentul lui prodigios a fost descoperit de la o vârstă fragedă, a fost trimis să studieze cu José de Ribera (1591–1652), la Napoli, și apoi cu Pietro da Cortona (1596–1669), la Roma. Lucrările lui Giordano atestă influența ambilor, precum și pe cea a lui Paolo Veronese (cca 1528–1588), dar, folosind culori vii, susținând că oamenii sunt mai atrași de culori decât de desen, aserțiune care i-a adus notorietate, el și-a conturat un stil propriu. Maniera barocă plină de emfază a lui Giordano poate fi văzută, în toată splendoarea sa, în acest tablou înfățișându-l pe Peter Paul Rubens (1577–1640) la lucru. Subiectul alegoric al „picturii în pictură" era foarte popular în epocă, includerea veneratului Rubens de către Giordano fiind probabil foarte lăudată. Autorul a utilizat o compoziție structurală complexă, cu personaje și heruvimi masați în dreapta, într-o arie restrânsă, din care aceștia par să se desprindă. Porumbelul alb, din primul plan, formează un punct de focalizare, radiind energie și acțiune pentru a direcționa atenția către Rubens, aflat mai în spate. În 1687, Giordano s-a mutat în Spania, unde a fost angajat la curtea regală timp de zece ani. Ajuns bogat, el a donat mari sume de bani orașului Napoli, la întoarcerea sa, din 1702. **TP**



Papucii | Samuel van Hoogstraten

1654–1662 | ulei pe pânză | 100 x 71 cm | Luvru, Paris, Franța

Faima lui Samuel van Hoogstraten (1627–1678) se datorează nu numai talentului său de pictor de interioare și de portretist, ci și de poet și scriitor. Cartea sa, *Introducere în studiile superioare ale artei picturii*, este un tratat important de teorie a picturii. Stăpânind la perfecțiune perspectiva, Hoogstraten era preocupat de utilizarea ei corectă, în tratat afirmând că aceasta reprezintă un element esențial al picturii. *Papucii* exemplifică folosirea, tipică pictorului, a pardoselii cu dale care permite accentuarea profunzimii spațiului. Această adâncime este subliniată și mai mult de planurile diferite care se succed, reprezentate de ramă, de cadrul ușilor și, în cele din urmă, de cele două tablouri din spate. Arătând ușa deschisă din primul plan, artistul îl plasează pe privitor în pragul acesteia, ceea ce întărește efectul iluzionist. Pictura nu are un subiect anume, fapt ce i-a determinat pe proprietarii ulteriori și pe negustori să-i adauge unul. În secolul XIX, în tablou au fost pictate un cățel, apoi o fată stând, și data și falsa semnătură a pictorului Pieter de Hooch (1629–1684) care, din fericire, au putut fi îndepărtate cu grijă. Astăzi, s-a căzut de acord că subiectul acestui tablou este sugerat de detaliile subtile. Mătura uitată, papucii de casă și cartea închisă (o lectură întreruptă) indică o legătură amoroasă care se desfășoară în imediata vecinătate a ceea ce este lăsat la vedere. Tonul ușor moralizator al picturii a fost folosit în multiple ocazii de către Hoogstraten și înțeles imediat în epocă. **TP**



Vedere de pe coridor | Samuel van Hoogstraten

1662 | ulei pe lemn | 264,2 x 136,7 cm | Dyrham Park, Gloucestershire, Marea Britanie

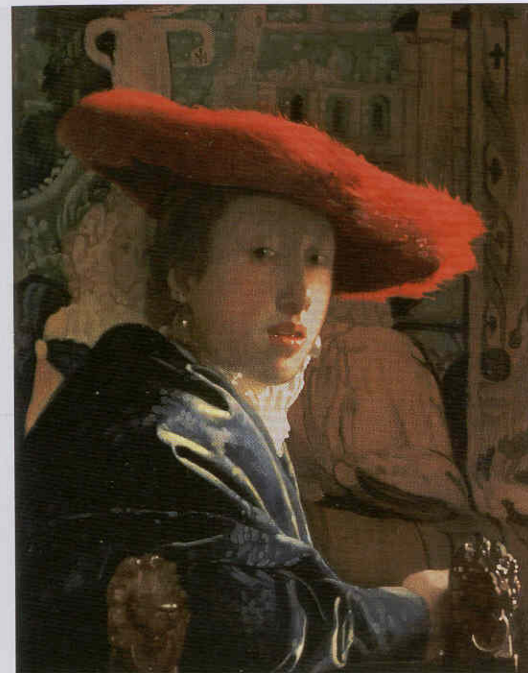
În 1640, Samuel van Hoogstraten (1627–1678) s-a mutat din Dordrecht la Amsterdam, unde și-a continuat pregătirea artistică în celebrul atelier al lui Rembrandt. Lucrările de tinerețe ale lui Hoogstraten arată influența lui Rembrandt, dar cele de mai târziu, cum este cea de față, demonstrează modul nou de abordare a interioarelor, pentru care artistul a devenit faimos. Distinctiva pardoseală olandeză cu dale s-a dovedit a fi un instrument inestimabil pentru pictori precum Hoogstraten, Pieter de Hooch și Vermeer, care au utilizat formele ei puternic geometrizate pentru a accentua liniile dominante ale perspectivei interioarelor. *Vedere de pe coridor* înfățișează o desfășurare spațială mai mare decât poate vedea ochiul dintr-un singur unghi, procedeu care îl plasează pe privitor direct în fața pânzei, sub colivia atârnată sus. Coridorul care se îndepărtează creează iluzia de mare profunzime, încurajând ochiul să cerceteze repede casa până la ultimul plan, înainte de a se întoarce pentru a evalua detaliile. Tocmai aceste detalii subtile sunt cele care fac din picturile lui Hoogstraten mai mult decât o simplă dovadă de măiestrie iluzorie, dându-le adesea un mesaj moralizator. Mătura uitată, din prim-plan, pisica simbol al senzualității și umbrele bărbatului și femeii sugerează că treburile casnice au fost abandonate în favoarea unui joc al dragostei. Hoogstraten a călătorit destul de mult, inclusiv la Viena, Roma și Londra, ceea ce a făcut ca modalitățile sale îndrăznețe de redare a perspectivei să ajungă în atenția cercurilor artistice din întreaga Europă. **TP**



Femeie cântărind perle | Jan Vermeer

cca 1664 | ulei pe pânză | 40,3 x 35,5 cm | National Gallery of Art, Washington, DC, SUA

Ţinută uşor între degetele subţiri ale femeii, o balanţă delicată – şi goală – constituie punctul central al acestei picturi. În spate, este agăţat un tablou înfăţişând Judecata de Apoi. În epoca lui Jan Vermeer (1632–1675), subiectele biblice şi istorice serioase, precum Judecata, erau considerate mult mai demne de atenţie decât prezentarea vieţii cotidiene, prin care au rămas cunoscuţi mulţi pictori olandezi. Vermeer se foloseşte de un simbol pentru a putea spune o poveste măreaţă, prin intermediul unei scene aparent obişnuite. La fel ca majoritatea lucrărilor lui Vermeer, şi această pictură prezintă o compoziţie atent studiată pentru a da glas uneia dintre principalele sale preocupări – găsirea echilibrului fundamental al vieţii. Punctul de fugă al picturii se află în vârful degetelor femeii. Pe masa din faţa ei se găsesc comorile pământeşti, perle şi un lanţ de aur. În spatele ei, Isus este la Judecata de Apoi a neamului omenesc. Pe perete se află o oglindă, simbol artistic obişnuit reprezentând vanitatea sau deşertăciunea lumească, în timp ce o lumină blândă, plutind peste pictură, aduce o învăluire spirituală. Femeia calmă, ca o Madonă, stă în centrul tuturor acestor lucruri, cântărind preocupările lumeşti trecătoare şi pe cele spirituale. Paleta de galben, albastru şi griuri, specifică lui Vermeer, îmbracă întregul într-o armonie vizuală şi o stabilitate lăuntrică. În interioarele pictate la maturitate, meditative, ale lui Vermeer, perfecta stăpânire a tuşelor relevă o mare subtilitate – de la reflecţiile fine ale balanţei, la textura mai aspră a rochiei galbene, de lână, a femeii –, făcând din fiecare lucrare a lui Vermeer o nouă lecţie de pictură. **AK**



Tânără cu pălărie roşie | Jan Vermeer

cca 1665–1666 | ulei pe lemn | 22,8 x 18 cm | National Gallery of Art, Washington, DC, SUA

Ilustrând perfect talentul lui Jan Vermeer (1632–1675), această pictură aparţine perioadei cuprinse de la finele anilor 1650 către anii 1660, când pictorul a realizat liniştitele scene de interior care i-au adus celebritatea. Vermeer a preluat subiectele obişnuite, cotidiene, specifice şcolii olandeze din secolul XVII, şi a creat ceva extraordinar. Pentru o pictură de dimensiuni atât de reduse, ca aici, are impact vizual şi îndrăzneală. La fel ca şi *Tânără cu un cercel cu o perlă* a aceluiaşi Vermeer, o fată îmbrăcată exotic, cu buze senzuale întredeschise, se uită peste umăr către privitor, lumina căzându-i pe faţă şi pe cercei. Personajul este aşezat în primul plan şi ne confruntă în mod mai direct. Extravaganta sa pălărie roşie şi veşmântul albastru luxos sunt neobişnuit de bătătoare la ochi pentru Vermeer. Opunând culorilor vii un fundal acoperit de un tapet tern, el accentuează şi creează un puternic efect teatral. Arta lui Vermeer implică straturi opace, verniuri subţiri, amestecuri de ud-pe-ud şi puncte de culoare. Pălăria este realizată mai întâi într-un roşu-portocaliu opac, cu tuşe de roşu semitransparent şi portocaliu, adăugat, în vârf, pentru penele care refractă lumina. O eşarfă de un alb imaculat atrage privirea către chipul fetei, un pic din alb fiind îndepărtat pentru a releva stratul mai închis de dedesubt. Stropi sidefii scot în evidenţă ornamentele scaunului şi animă chipul fetei. Aceste procedee foarte minuţioase de punere a culorilor explică de ce numărul lucrărilor lui Vermeer este relativ mic – se pare că el a realizat doar treizeci şi cinci de tablouri – şi de ce specialiştii şi publicul larg îl consideră mereu atât de fascinant. **AK**



Atelierul pictorului | Jan Vermeer

cca 1665–1666 | ulei pe pânză | 120 x 100 cm | Kunsthistorisches Museum, Viena, Austria

Tabloul lui Jan Vermeer (1632–1675) *Femeie cântărind perle* se bazează pe un simbolism accentuat, dar artistul merge și mai departe, creând o perfectă alegorie, un comentariu pe marginea artei și a rolului jucat de pictor în societate. Abordarea alegorică și dimensiunile neobișnuit de mari pentru Vermeer fac din acest tablou o creație unică. Caracteristice pictorului rămân efectele de lumină și construcția compozițională detaliată. Pasiunea sa pentru efectele optice și dorința de a le obține l-au determinat, posibil, să folosească camera obscură, ca să traseze liniile principale ale picturii. Privitorul se uită pe după o perdea dată la o parte, către un atelier puternic luminat. Un pictor stă la șevalet, întors cu spatele la noi. Oare este Vermeer însuși? Contemporanii lui Vermeer ar fi recunoscut ușor în modelul care îi pozează artistului pe Clio, muza Istoriei, de vreme ce poartă o coroană de lauri și ține o carte și o trâmbiță. Pe masă se află un caiet de schițe, tratate de pictură și o mască (un simbol pentru imitație). Harta de perete înfățișează provinciile Țărilor de Jos, înainte de 1581. Această pictură pare să ne spună că istoria îl inspiră pe artist, îi pune la dispoziție subiectele cele mai valoroase și îi conferă un statut înalt celui care o alege drept sursă pentru picturile sale. Totuși, pentru că lucrările lui Vermeer mergeau oarecum împotriva acestei teze, alți critici sugerează că pictura se referă la modul în care pictorii folosesc cu pricepere iluzia, pentru a transforma efectele trecătoare în ceva durabil. Se mai spune despre această pictură că e cea mai izbutită creație a lui Vermeer, familia sa păstrând-o, în ciuda faptului că atunci când pictorul a murit, soția sa Catherina și cei unsprezece copii ai lor au ajuns la faliment. **AK**



Tânără cu un cercel cu o perlă | Jan Vermeer

1666 | ulei pe pânză | 44,5 x 39 cm | Mauritshuis, Haga, Olanda

Este ușor să înțelegi de ce acest irezistibil tablou a devenit cea mai îndrăgită lucrare a lui Johannes (Jan) Vermeer (1632–1675). Compoziția simplă și echilibrată, aerul de mister, paleta caracteristică de albastru și galben și efectele de lumină ușor perlate sunt unice și, indubitabil, nemaiîntâlnite până la el. *Tânără cu un cercel cu o perlă* demonstrează că Vermeer este mai mult decât un simplu pictor de încântătoare „scene de gen" de mici dimensiuni, care redau întâmplări cotidiene. Vermeer atrage privitorul în tablou, înfățișând-o pe fată uitându-se tânjind peste umăr, direct la noi. Buzele ușor întredeschise adaugă senzualitate misterului – oare cine este fata? Turbanul dă un aer exotic acestei combinații ademenitoare, dar el este ușor de explicat. Pictura nu este un portret, ci un studiu de cap cunoscut în epoca lui Vermeer ca *tronie*. Troniile reprezentau anumite emoții sau tipologii, *Tânăra cu un cercel...* redând o tipologie exotică. Culorile sunt proaspete, tușele fine, dar îndeajuns de vii pentru a capta fiecare nuanță a luminii, compoziția neobișnuită fiind plină de forță, dar armonioasă, iar întregul este unificat de efectele de lumină transparentă. Perla, redată din doar două tușe energice, reflectă gulerul alb al fetei, ochii ei strălucesc, și urme subțiri de lumină se joacă pe turban. Deși a devenit maestru al ghildei pictorilor din Delft, Vermeer s-a bucurat în timpul vieții de o reputație modestă, locală, celebritatea sa venind mult mai târziu. Procedeele sale, în special cele de utilizare a luminii, au constituit sursa de inspirație pentru mulți artiști moderni, inclusiv pentru Dalí. **AK**



Barbara Villiers, ducesă de Cleveland, în chip de Sf. Ecaterina din Alexandria | Sir Peter Lely

cca 1665–1667 | ulei pe pânză | 125,7 x 100 cm | colecție privată

În jurul anului 1641, Peter Lely (1618–1680) s-a mutat din Haarlem la Londra, concentrându-se pe peisaje şi pe picturi istorice, după care a optat pentru cariera de portretist şi negustor de artă în capitala engleză. Momentul era favorabil pentru că genul portretului era foarte la modă în Anglia secolului XVII, astfel încât Lely a putut urma exemplul lui Anthony van Dyck. Lucrările sale de început arată influența lui Van Dyck şi a barocului olandez, dar, pe parcursul activității artistice, şi-a găsit un stil propriu, unic. Lely a primit comenzi prestigioase din partea lui Carol I, apoi din partea lui Oliver Cromwell, dar a atins culmea succesului în timpul domniei lui Carol al II-lea. În 1660, a fost numit oficial pictorul principal al lui Carol al II-lea, bucurându-se de faimă şi de o avere considerabilă. În acelaşi an, Barbara Villiers a devenit amanta regelui, Lely pictând-o în mai multe ocazii. Frumusețea ei extraordinară a devenit modelul lui Lely de a reda femeile, înfățişând cu tuşe catifelate şi evocatoare senzualitatea ei languroasă. Era la fel de promiscuă şi de îndrăzneață cum îi sugerează privirea, cu pleoape grele. Paleta coloristică somptuoasă şi atenția pentru materialitate – luciul perlelor, luxul veşmintelor de mătase şi strălucirea pielii – fac acest tablou atât de încântător din punct de vedere estetic. După moartea lui Van Dyck, Lely a devenit cel mai important portretist din Anglia şi, astfel, a putut să redefinească portretistica oficială a curții. Opera sa a avut o influență foarte mare în evoluția portretisticii atât în Anglia, cât şi în Olanda. **TP**



Portret ecvestru al lui Ludovic al XIV-lea
Charles Lebrun

cca 1668 | ulei pe pânză | 329 x 187 cm | Musée de la Chartreuse, Douai, Franța

Când Charles Lebrun (1619–1690) a fost numit primul pictor al regelui Ludovic al XIV-lea al Franței, în 1662, momentul a marcat ascensiunea sa către o adevărată dictatură peste arta franceză. Versiunea lui Lebrun despre clasicism a fost impusă ca un criteriu de bun-gust prin intermediul Academiei, pe care tot el o conducea, controlând şi marile proiecte ale construcțiilor regale, printre care palatul de la Versailles. Talentul lui Lebrun nu a fost însă diminuat de devotamentul său față de glorificarea autorității regale. Acest portret elegant îl înfățişează pe Regele Soare, asemenea unui monarh energic, pe la treizeci de ani, pregătindu-se să dovedească de ce este capabil, la cârma primului dintre multele războaie care i-au marcat domnia. Armura neagră, lucioasă, subliniază intențiile sale războinice, dar ceea ce contribuie cel mai mult la realizarea efectului dinamic este poziția calului. Reprezentarea unui conducător pe un cal cabrat nu era singulară; socrul lui Ludovic, Filip al IV-lea al Spaniei, fusese înfățişat de Rubens în mod asemănător, dar regele Franței apare surprinzător de relaxat şi încrezător stând în şa. Privirea sa este fixată undeva în lateral şi nu direct spre noi, privind semeț, cum ar fi fost de aşteptat. Prezentabil şi elegant, el îşi arată autoritatea prin fermitatea cu care controlează agerul armăsar. Lumina vine din partea stângă, pentru a se aşeza pe pieptul scos înainte al calului şi pe figura călărețului, văzut din trei sferturi. Fundalul, peisajul, draperia şi coloanele reprezintă mai mult decât un cadru oficial potrivit pentru om şi calul său. Portretul e lipsit de pompă, dar are energie şi îndrăzneală din plin, înfățişând un conducător la începutul domniei sale. **RG**



Cascadă în peisaj stâncos | Jacob van Ruisdael

cca 1660–1670 | ulei pe pânză | 98,5 x 85 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Fiul lui Iszaack van Ruysdael, pictor și rameur, și nepot al peisagistului Salomon van Ruysdael, Jacob van Ruisdael (cca 1630–1681) și-a schimbat numele, scriindu-l cu „i". Născut și crescut în Haarlem, s-a mutat ulterior la Amsterdam, unde și-a petrecut restul vieții. Din păcate, nu mai există destule documente referitoare la el, nici măcar un singur portret, autoportret sau mențiuni care să ateste existența în epocă a operei sale. A avut o carieră prolifică, pictând mai mult de 800 de lucrări, cu o mare diversitate de subiecte și de tehnici abordate, ceea ce era un fapt destul de neobișnuit. Ruisdael a redat cu mare sârguință detaliile exacte ale naturii, multe plante și copaci fiind identificați precis în lucrările sale. A pictat cu aceeași atenție și torentul pe care îl putem vedea în *Cascadă în peisaj stâncos*. Totuși, în ciuda măiestriei cu care a redat acest peisaj, Ruisdael nu a văzut niciodată locurile pictate aici. De la mijlocul anilor 1650, a început realizarea unei serii de picturi monumentale, cu căderi de apă înconjurate de copaci semeți, plecând de la lucrările pictorului Allart van Everdingen, care călătorise în Norvegia și în Suedia, în 1644. Ruisdael a realizat 160 de astfel de peisaje nordice, considerate a fi printre cele mai importante de acest gen, creând un precedent pentru generația de peisagiști ce i-a urmat. Deși artistul s-a bucurat de un succes relativ modest în timpul vieții, în secolul XVIII opera sa a devenit foarte căutată, fiind admirată de Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds și John Constable. **TP**



Natură moartă cu fructe | David de Heem

cca 1670 | ulei pe pânză | 28 x 23 cm | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

Pe un zid de piatră, în fața unei firide, sunt așezați struguri, caise, cireșe, mure și o piersică mâncată de furnici, cu un fluture alb de varză și un bondar. Această compoziție, foarte bogată din punct de vedere vizual, combină o elegantă armonie coloristică și descrieri de o hiperexactitate a obiectelor, în strânsă tradiție cu marii maeștri ai artei olandeze, printre care îl putem enumera și pe faimosul bunic al pictorului, Jan Davidsz de Heem (1606–1684), unul dintre cei mai importanți creatori de naturi statice din Olanda. Tabloul este semnat pe marginea stângă a zidului: „D.D. De HEEM". Semnătura amintește de literele de mari dimensiuni cu care Cornelis de Heem, tatăl lui David (cca 1663–1701), își scria numele. Litera „J" era, câteodată, adăugată pe unele picturi pentru a da impresia că fusese realizată de Jan Davidsz. Și această pânză a fost atribuită bunicului său, probabil din cauza confuziei funcționarilor, la scurtă vreme după vânzarea ei. Este probabil ca ea să fi fost începută de Jan Davidsz, dar aproape sigur terminată de nepot, care a luat drept model stilul bunicului și pânza abia începută, drept fundament. Lucrarea trebuie să fi fost realizată la începutul carierei lui De Heem, dar este dificil de datat pentru că anul morții sale nu se cunoaște, iar acesta nu și-a datat nici o altă pictură. Despre De Heem se știe că s-a născut la Anvers, în Belgia, și că, ulterior, s-a mutat în Olanda, iar în 1690 era căsătorit și locuia în Haga. Ne-au rămas numele copiilor săi, dar nu și anul morții. Este remarcabil și faptul că toate lucrările sale sunt tablouri cu naturi statice, înfățișând fructe și flori. **JH**



Interiorul sălii de consiliu a primăriei
Pieter de Hooch

1661–1670 | ulei pe pânză | 112,5 x 99 cm | Colleción Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spania

Pieter de Hooch (1629–1684) s-a mutat de la Delft la Amsterdam, în jurul anului 1660, şi a rămas acolo până la moarte (internat într-un azil de boli psihice). În această epocă, Amsterdamul se afirma drept unul dintre principalele centre artistice din Olanda, atrăgând o mulţime de artişti. Până la mijlocul anilor 1660, De Hooch primise deja comenzi importante, astfel că motivul pentru care pictorul şi-a sfârşit viaţa în circumstanţe atât de tragice rămâne un mister. Clădirea primăriei din Amsterdam a fost proiectată de Jacob van Campen şi construită între 1648 şi 1665. Era atât de spectaculoasă, încât fusese denumită „a opta minune a lumii“, fiind considerată un monument al măreţelor realizări artistice şi culturale ale oraşului. Pânza, una dintre cele trei realizate de artist cu această temă, redă cu precizie realitatea, singura excepţie constituind-o lumina caracteristică lui De Hooch, care inundă din spate încăperea. Prin utilizarea acestui procedeu, artistul a adăugat profunzime şi lărgime câmpului vizual, relativ îngust. Abia vizibil din spatele somptuoasei draperii roşii este tabloul lui Ferdinand Bol, *Gaius Lucinus Fabritius în tabăra regelui Pirus*, iar în colţul din dreapta jos se află semnătura lui De Hooch, desenată în perspectivă, pe pavimentul cu dale. Picturile lui De Hooch, datând din perioada petrecută la Delft şi constând în scene surprinse în curţi şi interioare casnice, rămân cele mai bune realizări ale sale. Dar paleta coloristică mai bogată şi mai largă şi splendidele detalii imaginative, cu puternice accente de lumină, la care a recurs artistul în picturile datând din perioada de la Amsterdam, au avut o influenţă mai mare asupra unor artişti precum Pieter Janssens Elinga şi Michel van Musscher. TP



Peisaj cu castel în ruine şi biserică de ţară |
Jacob van Ruisdael

1665–1670 | ulei pe pânză | 109 x 146 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

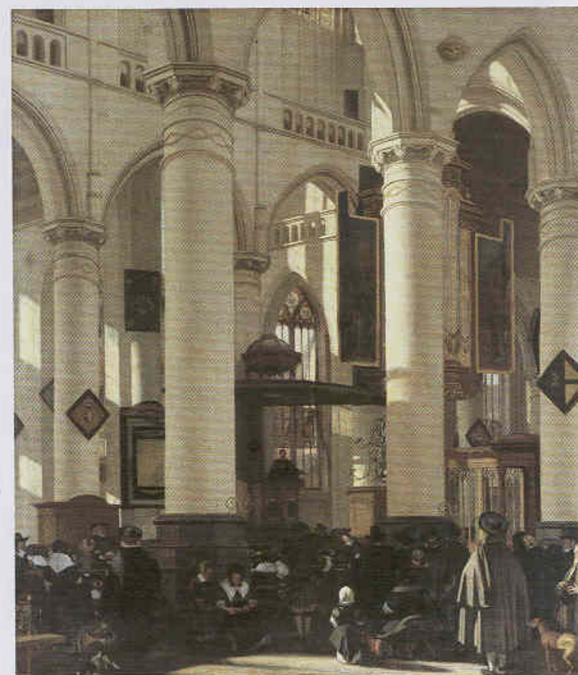
Către sfârşitul anilor 1660, Jacob van Ruisdael (1628–1682) a început să picteze o serie de scene panoramice, cu orizonturi joase şi cer infinit, elansate de turlele ascuţite de biserici şi tipicele mori de vânt olandeze. Multe dintre aceste peisaje sunt interpretări ale zonelor de lângă Haarlem, oraşul tinereţii sale, deşi locul exact nu poate fi identificat. Ele au ajuns să reprezinte marca peisajului olandez, fiind uşor de recunoscut. În *Peisaj cu castel...*, pictorul a utilizat planuri orizontale distinct trasate, tăiate de verticalele puternice ale turlelor celor două biserici şi ale castelului în ruine. Nori apăsători se ivesc şi din stânga, şi din dreapta, dar strălucirea câmpului, din depărtare, inundat de lumină, alungă orice sentiment de melancolie. În primul plan sunt înfăţişaţi doi păstori, pictaţi de Adriaen van de Velde, care dau măsura dimensiunilor şi proporţiilor misterioasei scene. Extraordinara grijă pentru detalii a lui Ruisdael şi înfăţişarea exactă a frunzişului copacilor fac din tablou o pictură foarte realistă. Opera are o poveste interesantă şi se crede că a fost unul dintre primele tablouri ale pictorului ajunse în Statele Unite. A fost expus la New York, în 1830, de către un negustor de artă englez, Richard Abrahams, care şi-însuşise ilegal. Abrahams şi complicele acestuia au fost prinşi, negustorul fiind trimis la închisoare pentru un timp, înainte de a i se permite să expună pictura. La scurt timp după aceea, tabloul a fost readus la Londra şi vândut la licitaţie. Câtă vreme s-a aflat în SUA, tabloul, astăzi unul dintre cele mai celebre picturi ale lui van Ruisdael, nu a fost foarte apreciat. TP



Negru cu papagali și maimuțe | David Klöcker Ehrenstrahl

1670 | ulei pe pânză | 144 x 120 cm | Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

Pictorului german David Klöcker (1628–1698) i s-a acordat titlul onorific de „Ehrenstrahl", la înnobilarea sa la curtea regală suedeză, în 1674. Era un semn al respectului pe care artistul și-l câștigase în Suedia, amplificat și mai mult prin atribuirea titlului de administrator al curții, în 1690. La început, David studiase în Olanda, dar, în 1652, ajunsese în Suedia și pictase portretul ecvestru al mareșalului Carl Gustaf Wrangel, călătorind apoi în Italia și în Franța. Abia după aceste voiajuri, artistul și-a perfecționat cu adevărat maniera, influențat fiind de caracterul energic al barocului și împletind, mai târziu, aceste experiențe cu interesul său pentru un realism ascuțit. *Negru cu papagali și maimuțe* este un excelent exemplu al acestei fuziuni. Dovedește talentul pictorului pentru redarea animalelor și utilizarea efectului dramatic. Pictura are un caracter exotic, atât în ceea ce privește subiectul, cât și execuția. Paleta de culori închise și reci este însuflețită de albul și de galbenul strălucitor al papagalului, care pare că vrea să zboare în spațiul privitorului. Din punct de vedere compozițional, tabloul este abil construit, formele fiind plasate pe o structură piramidală scoasă în relief de luminile și de umbrele puternic contrastante, papagalul formând vârful, mâneca bărbatului și consola – laturile, iar pervazul orizontal – baza. Ehrenstrahl a fost, în principal, portretist, dar a realizat și picturi alegorice pline de personaje, fiind printre primii pictori din Suedia care au realizat scene de gen. Stilul său personal și felul fluent de redare a peisajelor, naturii și personajelor l-au făcut o figură marcantă în arta suedeză a secolului XVII. **TP**



Interior de biserică | Emanuel de Witte

cca 1680 | ulei pe pânză | 120 x 104 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

În secolul XVII, a existat o tradiție a reprezentării de arhitecturi, practicată mai ales în orașul olandez Delft, abordarea acestui tip de pictură fiind revoluționată de lucrările novatoare ale lui Gerard Houckgeest. În 1641, Emanuel de Witte (cca 1616–1692) s-a mutat la Delft, unde stilul artistului s-a dezvoltat pe deplin. El s-a concentrat pe înfățișarea interioarelor de biserici, atât reale, cât și imaginare. Ca și Houckgeest, De Witte a ales să redea imagini neobișnuite, arătând interioarele din unghiuri laterale și cu o expresivă utilizare a spațiului și a perspectivei. S-a mutat la Amsterdam în 1652, dar a continuat să picteze bisericile din Delft și să creeze propriile interioare imaginare. *Interior de biserică* prezintă modul tipic în care folosește personajele, pentru a crea o scenă aglomerată. Interioarele animate ale lui De Witte contrastau cu scenele solemne pictate de majoritatea olandezilor care pictau arhitecturi. Tabloul este o dovadă a vederii dintr-un unghi lateral, pe care o prefera artistul, și a puternicului joc dintre lumină și umbre. În special planurile de lumină creează un fel de desen pe pânză, subliniat și de utilizarea unor zone întinse de culoare, plate și clare. Personajele sunt îmbrăcate în culori închise, așa cum se duceau credincioșii la biserică, prezența câinelui fiind, din nou, un element tipic pentru De Witte. Deși a dus o viață agitată, opera lui a însemnat mult pentru dezvoltarea picturii de arhitecturi și, împreună cu Gerard Houckgeest și Hendrick van Vilet, De Witte a dat o nouă expresie interioarelor de biserică. **TP**



Înger cu archebuză | Anturajul Maestrului din Calamarca

cca 1680 | ulei pe pânză | 160 x 110 cm | Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia

Printre cele mai memorabile reinterpretări ale iconografiei tradiţionale europene în coloniile spaniole se numără îngerul sau arhanghelul înfăţişat ca muschetar sau „flacăra Domnului", vezi arma de foc. Acest tip de reprezentare este caracteristic artei bolivienilor mestizo şi celor de pe înălţimile Anzilor, pe care oarecum o standardizează. Aşa cum explică inscripţia din colţul din stânga jos, acest mesager a venit pentru a îndeplini misiunea încredinţată de Dumnezeu. Îngerul este înfăţişat într-o manieră foarte stilizată – croiala hainelor este extravagantă, el fiind aproape efeminat, cu butoni şi guler plisat, mâneci enorme, ciorapi de mătase, funde colorate şi pălărie elegantă, cu pene. Costumul inspirat din moda flamandă era caracteristic pentru acest tip de picturi. Ca în toate şcolile de artă coloniale, ornamentele de brocart aurite au fost aplicate pe cutele veşmântului folosind un şablon, dar care depăşeşte uneori tăietura naturală a hainelor. Acest portret al unui înger ţinând o archebuză, armă cu fitil din secolul XV, pregătindu-se să tragă, este destul de neobişnuit pentru acest gen de pictură. Poziţia tradiţională a acestor apărători înaripaţi ai credinţei creştine era cu faţa direct către privitor, cu arma, fie muschetă, archebuză sau sabie strălucitoare, în mână, în semn de avertizare. În mod obişnuit, subiectul purta încălţăminte cu toc şi haine largi, unduitoare, împodobite cu dantelă. Aspectul asexuat şi expresia de beatitudine a feţei sunt în contrast evident cu tonurile agresive, subliniate de prezenţa armei de foc. **AA**



Înger cu o armă de foc | Anturajul Maestrului din Calamarca

cca 1680 | ulei pe pânză | 160 x 110 cm | Museo Nacional de Arte, La Paz, Bolivia

Acest tablou cu un înger, ţinând într-o mână un rozariu şi în cealaltă fluturând o armă de foc, a fost pictat în secolul XVII, în regiunea boliviană sau peruană care înconjoară lacul Titicaca. Aceşti îngeri sau arhangheli înarmaţi constituiau un motiv religios specific pentru Lumea Nouă andină. Locul său, probabil, era în prezbiteriul unei biserici. Compoziţia este tradiţional plană şi fără perspectivă, cu un fundal care, de preferinţă, era de culoare închisă sau neutră. Culori simple, primare, cu câteva variaţii de ton, sunt folosite împreună cu câteva tuşe aurite pentru veşminte. Iconografia şi accesoriile opulente ale acestor luptători provin mai ales din Anvers. Îngerii simbolizau apărarea credinţei creştine într-o lume nouă, plină de provocări. Există o tensiune simbolică între o posibilă pedeapsă, aşa cum este ea exprimată de către aceşti gardieni cereşti, şi veşmintele lor fin brodate şi expresia placidă. Policromia aripilor – ca penajul păsărilor tropicale – este o curiozitate artistică şi picturală care nu a fost niciodată luată în consideraţie de autorii europeni de subiecte religioase, care au pictat întotdeauna aripi monocrome. Acest detaliu este remarcabil dacă ţinem cont de faptul că ucenicii criolo, indieni sau mestizo probabil că au lucrat având ca model gravurile europene în alb-negru. Aceste reinterpretări fanteziste ale imaginilor Lumii Vechi au creat cadrul colonial care a dat naştere unui vocabular artistic nou, permiţând ca tradiţiile artistice din Anzi ale şcolilor de la Cuzco şi lacul Titicaca să înflorească timp de aproape trei secole. **AA**



Peisaj cu Ascanios omorând cerbul Silviei
Claude Lorraine

1682 | ulei pe pânză | 120 x 150 cm | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

Acest ultim tablou al lui Claude Lorraine (cca 1604–1682), pictat în anul morții sale, se constituie ca un epitaf potrivit pentru opera pictorului. Înfățișează o povestire din *Eneida* lui Vergiliu, mitologia clasică fiind considerată, în acea epocă, o sursă de inspirație necesară picturii. Claude Lorraine imprimă scenei o atmosferă poetică unică, aparținând unei Arcadii idealizate. Ascanios se află la vânătoare, când Iunona, înfuriată, își îndreaptă săgeata către cerbul Silviei, fiica lui Tireus, ucigând-o, fapt ce va conduce la declanșarea războiului. Copacii care se unduiesc în bătaia vântului simbolizează furtuna care va veni și prezența lui Alecto, una dintre Furile Iunonei. Coloanele clasice cu rol în stabilirea cadrului imaginii sunt o aluzie la blazonul familiei Colonna, pentru care a fost realizat tabloul. Acesta este tipic pentru peisajele din anii de maturitate ai lui Lorraine, când artistul a devenit din ce în ce mai preocupat de efectele luminii. Un unghi de vedere înalt direcționează privirea către o imagine care-ți taie respirația și către orizontul învăluit în ceață. Artistul a captat felul în care o anumită lumină pare să dea formelor solide o aparență incertă, diafană, zeii părând niște fantome alungite. Subiectul nu e unul pașnic, dar Lorraine a ales să redea calmul dinaintea furtunii, când Ascanios țintește, iar copacii se îndoaie preventori, dar și să mențină, totuși, caracteristica seninătate atemporală, adăugând subtilitate evenimentului. Lucrările de această factură îl pun pe Lorraine în avangarda evoluției artistei, pictorul arătând aceeași înțelegere a luminii ca și contemporanul său Vermeer și ca alți mari maeștri de mai târziu, de pildă Turner, care l-a desemnat drept una dintre sursele sale majore de inspirație. **AK**



Insulă pe Tibru
Gaspar van Wittel

1685 | ulei pe pânză | 48,5 x 98,5 cm | Kunisthiorisches Museum, Viena, Austria

Gaspar van Wittel (1653–1736) s-a născut la Amersfoort, în Olanda, unde s-a și pregătit în atelierul lui Matthias Withoos. În jurul anului 1675, s-a mutat la Roma cu familia sa și aici și-a făurit cariera, realizând imagini ale orașului de o precizie topografică. La început, a lucrat ca proiectant la un sistem de irigații pe râul Tibru. Este posibil ca această slujbă să-i fi dat ideea de a realiza desene mari, foarte exacte, care puteau fi transformate în peisaje. *Vedute* este un termen care fusese folosit și înainte de Van Wittel pentru a descrie imagini ale Romei, dar el este creditat cu transformarea picturii de *vedute* într-un gen distinct. În timp, termenul a evoluat, ajungând să desemneze tablouri înfățișând orice oraș și priveliști din acestea. Opera lui Van Wittel include imagini din Veneția, Florența, Bologna, Napoli și din alte locuri din Italia. Pe parcursul a treizeci de ani, arta sa a influențat mulți alți pictori italieni, printre care Pannini, la Roma, și Canaletto, în Veneția. Aproape jumătate dintre *vedutele* lui Van Wittel sunt vederi cu Tibru, surprins din diferite unghiuri. Artistul își alegea, de obicei, o poziție favorabilă, la înălțime, de unde să picteze o panoramă cuprinzătoare, aceasta incluzând cât mai multe repere arhitecturale cu putință. El a redat orașul așa cum era în acea epocă și s-a concentrat mai puțin pe ruinele antice, așa cum au făcut alții înaintea lui. Această *veduta* are o compoziție minunată, prezentând o mare întindere de apă și orașul aflat în depărtare. În tablou, Roma ocupă un loc secundar, întâietatea aparținând râului care-i dă viață. **TS**



Regina Ana | Willem Wissing și Jan van der Vaardt

1685 | ulei pe pânză | 199,4 x 128,3 cm | Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, MB

Născut în Amsterdam, Willem Wissing (1656–1687) s-a pregătit atât la Haga, cât și la Paris. A devenit asistentul lui Sir Peter Lely după ce a ajuns la Londra, în 1676, iar la moartea lui Lely, patru ani mai târziu, s-a implicat în terminarea portretelor începute de acesta. Ulterior, a devenit un portretist la modă. A pictat chipurile nobililor de la curtea Stuart, inclusiv portretul prințesei, ulterior devenită regina Ana (1665–1714). În 1684, a fost trimis de către regele Iacob al II-lea în Olanda pentru a realiza portretul prințului de Orania și al prințesei Maria. Jan van der Vaardt (1647–1721) s-a născut în Olanda, la Haarlem, și a plecat la Londra în 1674, unde a rămas până la sfârșitul vieții. A devenit asistentul lui Wissing, pictând peisaje, naturi moarte și draperiile din portretele acestuia. După moartea lui Wissing, în 1687, Van der Vaardt și-a înființat propriul atelier, creându-și un stil asemănător celui al lui Wissing, deși lucrările sale sunt mai puțin strălucitoare. Portretul *Regina Ana* a fost realizat înainte ca ea să devină regină, în 1702. Prințesa avea douăzeci de ani, portretul fiind realizat la doi ani de la căsătoria ei cu prințul George al Danemarcei. Probabil că au existat mai multe versiuni ale acestui tablou, care, de obicei, era un cadou oferit prietenilor și familiei. Câinele de la picioarele prințesei simbolizează fidelitatea conjugală, stâlpul reprezintă puterea spirituală, iar trandafirii, puritatea. În timpul căsătoriei, Ana a recurs la multe avorturi și a dat naștere la doisprezece copii, dar nici unul dintre ei nu a supraviețuit. Regina Ana a fost ultima din dinastia Stuart care a ocupat tronul Angliei. **SH**



O frumoasă uitându-se înapoi | Hishikawa Moronobu

1690 | cerneală și culoare pe pergament de mătase | 63 x 31 cm | Muzeul Național Tokyo, Japonia

Hishikawa Moronobu (1618–1694) este creditat adesea pentru progresele stilului *ukiyo-e*, întâlnit în pictura și în gravura japoneză, din timpul perioadei Edo. *Ukiyo-e* era expresia pictorială populară pentru lumea teatrului Kabuki, pentru cartierul de plăceri Yoshiwara și pentru alte scene ale vieții urbane, în care se întâlneau, mai ales, actori și curtezane. Cuvântul *ukiyo* provine din religia budistă și face referire la caracterul efemer al vieții, dar în perioada Edo el a dobândit noi conotații prin asocierea cu caracterul trecător al societății urbane. Născut lângă Tokyo, într-o familie care se ocupa cu brodatul textilelor, prima experiență artistică a lui Moronobu au fost desenele pe materiale. După ce s-a mutat la Edo (Tokyo de astăzi), el a realizat gravura în lemn pentru ilustrarea cărților. Prin realizarea de seturi de ilustrații pe o întreagă pagină, independent de textul care le însoțea, el a pus bazele unei noi modalități de exprimare a stilului *ukiyo-e*. Gravurile erau, de obicei, monocrome și adesea pictate de mână. *O frumoasă uitându-se înapoi* exemplifică un gen de pictură care se axa pe portretizarea femeilor frumoase din perioada Kanbun. Picturile *ukiyo-e*, de mână, nu erau originalele după care se făceau copiile gravurilor în lemn, ci piese singulare, făcute pentru a fi văzute în sine. Prin înfățișarea din spate a femeii, Moronobu ne dă o imagine despre moda epocii atât în privința coafurilor, cât și a modelului kimonoului. Gravurile *ukiyo-e* au constituit o sursă de inspirație pentru curentul Art Nouveau și pentru mulți pictori impresioniști, inclusiv pentru Van Gogh și pentru Monet, în Europa secolului XIX. **FN**



Rococo

Neoclasicism

Romantism

Academism

Iluminism

anii 1700



Irişi | Ogata Kōrin

1702 | paravan aurit | 150 x 338,8 cm | Institutul Nezu de Arte Frumoase, Tokyo, Japonia

Ogata Kōrin (1658–1716) s-a născut într-o bogată familie de negustori, fiind proprietară a unui magazin de textile în Kyoto, care avea drept cliente soţiile conducătorilor feudali şi ale nobililor. Kōrin a fost influenţată de stilul artiştilor Koetsu şi Sōtatsu, care devenise o tradiţie în comunitatea artistică Takagamine, al cărui membru fusese şi bunicul său. Stilul Rinpa („Şcoala Rin"), elaborat de cei doi antemergători, îşi ia, de fapt, numele de la Kōrin, care a consolidat acest stil împreună cu fratele său Kenzan. După ce au pierdut averea familiei, Kōrin şi Kenzan şi-au câştigat existenţa realizând modele pentru stofe, paravane, lacuri şi ceramică. *Irişi* este reprezentarea simbolică a scenei „Podul cu opt scânduri", din *Povestiri din Ise*, o compilaţie de episoade lirice scrisă în perioada Henai. Prin omiterea din pictură a elementelor centrale ale povestirii şi a podului, Kōrin a creat o compoziţie ritmică, bazată pe repetiţie, într-o manieră aproape abstractă. Florile sunt redate în *mokkotsu*, stil de pictură în tuşe, fără conturi de cerneală. Korin a realizat o serie de desene după natură, dar în picturile sale obiectele sunt adesea reduse la esenţă şi prezentate în forme fără replică şi simplificate. Kōrin a adus modificări stilului decorativ şi picturii tradiţionale *yammato-e* folosită de Sosatsu, ale cărui lucrări Kōrin le-a copiat pentru a-i putea învăţa tehnica. Şcoala Rinpa este cunoscută pentru folosirea abundentă a culorilor, a foiţelor de aur şi de argint. O sută de ani mai târziu, Sakai Hōitsu a reînviat tradiţia Rinpa în Edo, Tokyo de astăzi, după ce a studiat lucrările lui Korin. **FN**



Flori şi insecte | Rachel Ruysch

1711 | ulei pe lemn | 46,2 x 61,1 cm | Uffizi, Florenţa, Italia

O molie stă lângă un coş de nuiele plin cu trandafiri, lalele, primule şi margarete. Lucrarea aparţine unei pictoriţe, un lucru nu chiar foarte neobişnuit în Olanda secolului XVIII, tema, o natură moartă cu flori, fiind foarte populară. Adesea, pentru un plus de naturalism, tablouri ca acesta înfăţişau insecte, cum ar fi omizi şi fluturi. Rachel Ruysch (1664–1750) a fost cea mai apreciată pictoriţă olandeză de flori din epocă. Născută la Haarlem, Ruysch s-a pregătit cu pictorul de flori Willem van Aelst. Ea a fost una dintre artistele care s-au inspirat din barocile naturi moarte cu flori, realizate de Jan Davidsz de Heem cu 50 de ani în urmă. Femeilor nu li se permitea să asiste la cursurile de desen folosind un model uman şi se credea că nu sunt capabile să realizeze portrete sau scene istorice cu personaje, activităţi considerate ca specifice bărbaţilor. Aşadar, femeile se concentrau pe picturi de flori, văzute ca subiecte casnice, potrivite pentru ele. Alegerea temei ar putea să fi fost influenţată şi de educaţia primită, pentru că tatăl ei, Frederik Ruysch, era botanist. Dat fiind că acest gen de picturi includeau adesea flori care nu înfloreau în aceeaşi perioadă şi se ofileau repede, pictorii foloseau ilustraţii botanice care să-i ajute. Pictura, în sine, este o *vanitas*, făcând referire la moarte şi la vremelnicia vieţii – florile se ofilesc repede. Aceste naturi moarte erau admirate şi la mare căutare în acea epocă în Olanda, pentru că noua clasă a negustorilor avea bani de cheltuit pe obiecte care să le reflecte propria bogăţie. **JH**



Pelerinaj pe insula Citera | Jean-Antoine Watteau

1717 | ulei pe pânză | 129,5 x 194,5 cm | Luvru, Paris, Franța

În 1717, Jean-Antoine Watteau (1684–1721) a prezentat acest tablou Academiei Franceze ca lucrare de diplomă. A fost apreciată drept cea mai bună lucrare a sa, precum și ca exemplu de urmat pentru stilul rococo, care tocmai începea să se afirme. Subiectul a constituit inițial o ilustrare pentru o minoră piesă de teatru. În *Les trois cousines* de Florence Dancourt, o fată îmbrăcată ca un pelerin pășește în afara corului și invită publicul să o însoțească într-o călătorie în Citera, insula dragostei, unde toți își vor întâlni perechea potrivită. Prima versiune a lui Watteau, datând din jurul anului 1709, a fost o descriere foarte literală, dar în tabloul reprodus aici pictorul se debarasează de cadrul teatral și transformă episodul într-o fantezie romantică, de vis. Important este că artistul a ales să reprezinte partea de final, și nu cea de început a călătoriei. Iubiții sunt perechi, au îmbrăcat statuia lui Venus, aflată în dreapta, cu ghirlande de flori și sunt gata să se întoarcă acasă. Concentrându-se pe acest moment, artistul a putut astfel crea aerul de dulce melancolie tipic lucrărilor sale. În timp ce multe cupluri se pregătesc să plece, doi îndrăgostiți au rămas la altarul zeiței, vrăjiți de sentimente și neatenți la cele din jur. Una dintre femeile care pleacă se întoarce și îi privește cu tristețe, pentru că această clipă a iubirii este cea mai trecătoare. După moartea lui Watteau, arta sa s-a demodat rapid. Multora, tablourile sale, înfățișând escapade amoroase, li se păreau prea legate de zilele monarhiei. În perioada Revoluției, studenții la arte au folosit acest tablou ca țintă, aruncând cu bucăți de pâine în el. **IZ**



Examinarea funcționarilor provinciali | anonim

1700–1720 | acuarelă pe hârtie aplicată pe mătase | Bibliothèque Nationale, Paris, Franța

Dinastia Qing a fost fondată în 1644, când manciurienii, popor seminomad din nordul Chinei, au cucerit țara aflată sub decadenta dinastie Ming și au luat controlul asupra întregii Chine. Împărații manciurieni, dându-și seama că adoptarea unor elemente ale culturii chinezești Han ar ajuta la sudarea vastului lor teritoriu, au încurajat artele și literatura. În timpul dinastiei Qing, au activat trei mari grupuri de artiști. Tradiționaliștii urmăreau revitalizarea picturii, prin reinterpretarea plină de fantezie a modelelor existente în trecut. Individualiștii practicau o formă de artă foarte personală, care, câteodată, era purtătoarea unui mesaj de protest politic. Al treilea grup era format din artiști de curte și profesioniști oficiali în serviciul stăpânirii manciuriene. Această pictură a fost, probabil, realizată în timpul domniei împăratului Kangxi sau Yongzheng, de către un artist de la curte. Scena redă examinarea într-un pavilion a funcționarilor provinciali – literele chinezești ne spun că acesta este un „examen provincial". Candidații care treceau examenul primeau posturi în administrația guvernamentală. La fel ca toate picturile tradiționale chinezești, și aceasta este bidimensională. Reprezentarea realistă este abandonată în favoarea încercării de a capta natura scenei. Orizontul înalt – unghiul de vedere se află deasupra locului acțiunii – dă voie firului narativ să se desfășoare: studenții intră în registrul de jos, dau examenul în registrul din mijloc și înmânează oficialilor lucrările în registrul de sus. Tabloul este împodobit cu vegetație, copaci și un cer încețoșat, pentru a sublinia valorile spirituale ale poveștii înfățișate. **OR/HC**



Gilles
Jean-Antoine Watteau

1718–1720 | ulei pe pânză | 184,5 x 149,5 cm | Luvru, Paris, Franța

Acesta este unul dintre ultimele tablouri realizate de Jean-Antoine Watteau (1684–1721) în cariera sa tragic de scurtă. Înfățișează un clovn prevenind publicul cu o expresie melancolică, despre care am putea spune că reprezenta tocmai starea artistului. „Gilles“ era apelativul generic al clovnilor în Franța, probabil provenind de la Gilles le Niais, un acrobat și comediant din secolul XVII. În epoca lui Watteau, exista o suprapunere între acest personaj și „Pierrot“, din *Comedia dell' arte*, specifică teatrului italian, foarte populară în Franța. Ambele personaje jucau rolul prostului naiv, devenind preferatele publicului – prototipuri pentru Charlie Chaplin și Buster Keaton. Această pictură a fost, probabil, realizată ca semnal pentru teatru, făcut să invite trecătorii să intre să vadă spectacolul. Este posibil să fi fost realizată pentru premiera comediei *Danaée*, în care unul dintre personaje era transformat într-un măgar. Sau ar fi putut face reclamă la *parades* – scenete scurte, burlești, prezentate înainte de piesa principală. În paradis, un măgar era plimbat pe scenă, simbolizând prostia inocentă a lui Gilles. **IZ**



„Leal” armăsarul alb în levadă | J.G. Hamilton

1721 | ulei pe pânză | 47 x 82 cm
Lippizans Museum, Viena, Austria

Plecând la origine de la metodele de dresaj pentru caii de luptă, călăritul clasic devenise în secolul XVIII o disciplină foarte respectată. Această pictură a fost comandată de împăratul Carol al VI-lea al Austriei, un foarte bun călăreț. Celebra Școală Spaniolă de Dresaj era suprema dovadă a perfecțiunii ecvestre, caii lipițani spanioli dresați fiind la foarte mare căutare. J.G. Hamilton (1672–1737) este celebru pentru portretele sale enigmatice ale acestor adevărați gimnaști cabalini. Hamilton s-a născut la Bruxelles, dar și-a desfășurat cea mai mare parte a carierei la diferitele curți regale din Europa. A fost numit de către împăratul Carol al VI-lea pictorul de animale oficial al curții, și a înfățișat în detalii minuțioase caii preferați ai suveranului. Această pictură, înfățișându-l pe magnificul Leal, combină peisajul italienesc idealizat cu reprezentarea realistă a calului, în caldele culori delicate ale paletei rococo. Hamilton a pictat calul în timp ce acesta executa o mișcare de dresaj complicată, numită „levadă“. Pictura este realizată pentru a flata, prin prezentarea frumuseții și a îndemânării calului care, la rândul lor, erau o reflectare a stăpânului. **TP**



Curtea pietrarului
Canaletto

1727–1728 | ulei pe pânză | 124 x 163 cm
National Gallery, Londra, Marea Britanie

Tabloul nu este o scenă tipică pentru Canaletto (Giovanni Antonio Canal, 1697–1768), care era celebru pentru redarea locurilor de referință din Veneția. Aici, privitorului i se oferă un tablou urban casnic, plin de detalii ale vieții și ale activităților cotidiene. În piațeta deschisă, o mamă își întinde brațele către fiul ei; o doamnă se apleacă pe fereastra de la etajul întâi pentru a vedea agitația, iar un cocoș cântă anunțând venirea dimineții. În registrul median, gondolierii transportă pasagerii peste canal, rufele spălate fiind întinse la uscat. În centru, pietrarii șlefuiesc blocuri de piatră, în timp ce în partea dreaptă o femeie toarce la o fereastră. Imaginea nu este una imaginară, ci preluată din realitatea existentă la Campo San Vidal. În registrul median se află Canal Grande și, dincolo de el, biserica Santa Maria della Carità. Această pictură este considerată a fi una dintre cele mai bune ale lui Canaletto, realizată cu mai mare atenție decât alte picturi repetitive ulterioare. Această piață arată la fel chiar și astăzi, cu excepția unui pod de lemn care a fost construit peste canal și a transformării suferite de biserica Santa Maria della Carità, a cărei turlă s-a prăbușit în 1741. **AB**



Sfântul Iosif și copilul Isus | anonim

1670–1730 | ulei pe pânză | 109 x 82 cm | Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, SUA

Anumite caracteristici identifică această pictură cu Școala Peruană Cuzco. Personajele nu au păr blond, deosebindu-se astfel de copiile convenționale spaniole, iar Sfântul Iosif este înfățișat tânăr. Combinația dintre detaliile baroce și compoziția echilibrată – altă caracteristică tipică artei peruane și andine – diferențiază acest tip de pictură nu doar de cele din barocul european, ci și de cele din Mexic, Columbia, Brazilia și Ecuador. În iconografia specifică Școlii Cuzco, copilul Isus ține un coș cu uneltele dulgherilor, iar Sfântul Iosif are în mână un crin, simbol al virtuții și al castității. Decorațiunile de brocart aurit *(brocadel sobredorado)* de pe haine, de pe tivurile veșmintelor și de pe aureole sunt foarte ornamentale și au fost suprapuse de artist pe falduri, utilizând șablonul. Specifice sunt și predominanța culorii roșii și sandalele originale purtate de copil. Aceste variațiuni singulare sunt rezultatul sincretismului, proces prin care artiștii locali au încorporat în pictură detalii indigene, alături de elemente de origine spaniolă importate din Europa. **AA**



Profesoara | Jean-Siméon Chardin

1735–1736 | ulei pe pânză | 61,6 x 66,7 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Jean-Siméon Chardin (1699–1779) este considerat unul dintre cei mai bun pictori ai secolului XVIII, majoritatea temelor abordate constând în naturi moarte și scene de gen și caracterizându-se prin finețea tușelor și delicatețea culorii. Compozițiile sale se inspiră din Epoca de Aur a picturii olandeze. Ele au o precizie unică a privirii, fiind, în general, de dimensiuni reduse și despuiate de orice conținut de prisos. *Profesoara* înfățișează un copil căruia o tânără cu chip sobru îi predă o lecție. Scena se desfășoară într-un interior neutru, ce amintește de viața simplă a unei familii burgheze din Franța, Chardin evitând sentimentalismul subiectului care l-ar fi putut tenta pe un pictor mai puțin dotat. Compoziția din *Profesoara* a fost repetată de Chardin și în alte lucrări. Această versiune, aflată la National Gallery din Londra, a fost expusă pentru prima dată în 1740 la Salon, expoziția oficială de artă a Academiei de Arte Frumoase din Paris. Tabloul a fost reprodus într-o gravură contemporană de către François Bernard Lépicié, cu următoarea inscripție: „Dacă acest fermecător copil acceptă atât de ușor aerul de seriozitate și atitudinea impunătoare a profesoarei, trebuie să fim siguri că sexul frumos, viclenia și șiretenia se dobândesc odată cu nașterea". Multe dintre picturile lui Chardin sunt caracterizate de intensitatea atemporală a descrierilor vizuale, acest lucru fiind evident în cazul *Profesoarei*. Timpul pare că s-a oprit în loc în sala de clasă a lui Chardin, unde acest elev va fi pentru totdeauna pe punctul de a termina o lecție care-i va servi în viață. **PB**



Hristos la izvorul Bethesda | William Hogarth

1736 | ulei pe pânză | 600 x 300 cm | spitalul Sf. Bartolomeu, Londra, Marea Britanie

Născut în Londra, William Hogarth (1697–1764) s-a pregătit pentru meseriile de argintar și de gravor. Artistul începuse să picteze cu doar șapte ani înainte de a-și oferi gratis și din proprie inițiativă serviciile spitalului Sf. Bartolomeu. Hogarth a adoptat „marele stil istoric" pentru a ilustra povestirea biblică (Ioan 5:2–11) a unuia dintre miracolele înfăptuite de Isus, când i-a spus bărbatului olog de treizeci și opt de ani din centrul tabloului: „Ridică-te, ia-ți patul tău și umblă". Celelalte treisprezece personaje au și ele tot felul de boli – gută, orbire, anemie, rahitism, icter, cancer și cretinism (deficiență hormonală tiroidiană congenitală), suferințele fiind, probabil, inspirate de bolile pacienților spitalului. Femeia voluptuoasă din dreapta era o curtezană cunoscută, Nell Robinson, înfățișată ca suferind de artrită din cauza gonoreei sau a sifilisului. Bethesda, în aramaică, înseamnă „casa milei". Izvorul a fost redescoperit în Ierusalim, în 1956, iar legenda spune că, pentru a se vindeca, persoana bolnavă trebuie să intre prima în izvor după „învolburarea apelor", care era atribuită trecerii unui înger. Hogarth dorea să redea viața reală și să aducă o critică „bolilor societății", medicale și sociale. În această lucrare, el redă atât actele de generozitate, cât și pe cele josnice, cele din urmă fiind ilustrate de bogătașul care oferă mită pentru a intra mai repede la izvor. Hogarth a realizat acest tablou pentru a-și face reclamă ca pictor, în speranța că va atrage alte comenzi pentru lucrări de mari dimensiuni, ceea ce nu s-a întâmplat niciodată. **MF**



Primirea ambasadorului francez la Veneția | Canaletto

cca 1740 | ulei pe pânză | 181 x 260 cm | Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg, Rusia

Cunoscut sub numele de Canaletto, „canal mic", Giovanni Antonio Canal (1697–1768) nu este celebru doar ca pictor din Veneția, ci și pentru faptul de a fi pictor al Veneției. El s-a pregătit cu tatăl său, Bernardo Canal, pictor de decoruri pentru teatru, de la care a învățat să stăpânească arta perspectivei lineare. Canaletto și-a îmbunătățit capacitatea de a reda spații urbane, în mod coerent și realist, inspirându-se de la artiștii topografi din Roma. Pe parcursul carierei sale, a realizat un mare număr de tablouri înfățișând Veneția, spectacolele sale publice grandioase și festivalurile, bine-cunoscutele clădiri și canalele. Aceste vederi *(vedute)* pitorești luminate de soare au devenit preferatele colecționarilor din secolul XVIII, cunoscuți ca „Marii Turiști", fii ai bogaților aristocrați europeni care își desăvârșeau educația călătorind în marile centre culturale europene. Tabloul reprodus aici redă sosirea plină de culoare și de fast a lui Jaques-Vincent Languet, conte de Gergy, la 4 noiembrie 1726. Numit ambasador al Franței la Veneția, ceremonia de primire a avut loc în fața Palatului Dogilor, fațada acestuia putându-se observa într-o perspectivă ascuțită din dreapta. Vederea panoramică cu nesfârșitele ei detalii este perfect vizibilă. Cerul redat dramatic ocupă jumătate din pictură, iar, printre norii negri, lumina soarelui aruncă umbre pe fațada palatului, luminând gondolele bogat decorate aflate în față. Ambasadorul poate fi observat în centrul mulțimii, urmat de un șir de senatori și precedat de bărbați în uniformă. **AB**



Fata cu volant de badminton | Jean-Siméon Chardin

1740 | ulei pe pânză | 81 x 65 cm | colecție privată

Fiul unui tâmplar, Jean Siméon Chardin (1699–1779), adesea numit „Bunul Chardin" de către critica contemporană, s-a născut la Paris. A locuit întreaga sa viață la Paris, dezavantajat în meserie pentru că, în timp ce alți artiști realizau tablouri istorice și portrete elegante ale oamenilor zilei, talentul său a trecut ignorat și subevaluat pentru preferința arătată naturilor moarte și scenelor de gen. Tehnica lui Chardin – culorile sunt întrebuințate ca și când ar fi pasteluri – și preocupările formale (compoziție, culoare, textură) ating culmea desăvârșirii în *Fata cu volant de badminton*, tablou în care o tânără fată absentă se joacă neatentă cu o paletă de badminton și cu un fluturaș de pene. Nu există o acțiune anume în tablou; de fapt, fata pare să se fi plictisit așteptând partenerul de joc să fie gata să înceapă jocul și, totuși, amestecul de nuanțe și de suprafețe calde este fascinant. Bujorii din obraji, țesătura catifelată a rochiei și fusta înfoiată sunt în perfectă armonie și, în același timp, diferite de spațiul care o înconjoară și de lemnul paletei și al scaunului. Oficialii și riguroșii neoclasiciști ai epocii l-au considerat pe Chardin sentimentalist, dar în loc ca umilele sale teme de interes să-i umbrească talentul, el a ridicat obiectele banale și scenele cotidiene la un nivel admirat inclusiv de marii intelectuali de mai târziu, precum Proust și Mattisse. Cei mai mulți privitori sunt încă uimiți de finețea suprafețelor și de redarea extrem de senzuală a obiectelor anodine. **AH**



Intrarea pe Canal Grande din Veneția | Bernardo Bellotto

cca 1741 | ulei pe pânză | 59,3 x 94,9 cm | Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, MB

Născut în Veneția, Bernardo Bellotto (1721–1780) s-a pregătit în atelierul unchiului său, marele Canaletto, înainte să călătorească la Roma și la Florența. Acești doi pictori au colaborat la mai multe lucrări, Bellotto adesea semnându-se Canaletto și creând confuzie. Totuși, deși mai înainte Canaletto pictase și el o versiune a *Intrării pe Canal Grande din Veneția*, paralelele fiind evidente, interpretarea dată de Bellotto e originală, iar la maturitate stilul său a devenit distinct de cel al lui Canaletto. Această priveliște magnifică spre Canal Grande, caracteristică primilor ani ai activității lui Bellotto, este extrem de exactă, cu o perspectivă calculată matematic și mare atenție la detalii. Artistul s-a concentrat, în special, pe particularitățile luminii din locurile pictate, nu pentru un efect atmosferic sau emoțional, ci pentru o redare cu adevărat realistă a peisajului. A continuat acest gen de abordare pe parcursul carierei, lucrările târzii fiind caracterizate de utilizarea luminii și a umbrelor puternice și de o redare picturală a cerului, comparabilă cu reprezentările contemporanilor săi olandezi. În această pictură se mai poate observa influența unchiului său, în personajele prezente în acțiune, lucrând pe marginile canalului, și în accentul pus pe activitățile cotidiene. Bellotto s-a mutat la Dresda, în 1747, și apoi la Varșovia, pictând pentru diversele case regale din Europa. Moștenirea sa cea mai importantă constă în vederi ale Dresdei, așa cum arăta înainte să fie distrusă de bombardamentul din al Doilea Război Mondial, și vederi din Varșovia, folosite ca model pentru reconstrucția orașului după ce a fost distrus de bombardamente. **TP**



După căsătorie | William Hogarth

1743 | ulei pe pânză | 70 x 91 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Una dintre figurile cele mai importante ale picturii engleze, William Hogarth (1697–1764) a fost un foarte talentat portretist, gravor, autor satiric, critic, filosof-estetician și caricaturist. *După căsătorie*, cunoscut și sub numele de *Tête-à-tête*, este cea de-a doua pictură dintr-o serie de tablouri realizate de Hogarth, intitulată „Căsătorie la modă". În această serie, Hogarth ilustrează povestea bine-cunoscută a tinerei aristocrate care se îmbolnăvește de sifilis de pe urma căsătoriei sale aranjate. Seria a fost comandată de Mary Edwards, o bogată patroană a artelor, care reușise să scape dintr-o astfel de căsătorie. Ea l-a angajat pe Hogarth pentru a educa societatea în legătură cu pericolele acestui gen de căsătorii, în care sifilisul era doar una dintre multele și dezastruoasele consecințe pentru tinerele obligate să se căsătorească cu necunoscuți, pentru a satisface interesele materiale ale părinților lor. Tablourile originale în ulei ale lui Hogarth au fost reproduse pe plăci de aramă, din acel moment seria circulând în diferite publicații. În scena reprodusă aici putem vedea cuplul în intimitate, într-o dimineață oarecare, disprețul reciproc și viețile lor sociale și sexuale separate fiind foarte evidente. Un administrator adus la disperare părăsește încăperea, după ce încercase să-i informeze asupra situației lor financiare delicate. Multe dintre nedreptățile sociale redate de Hogarth există și astăzi, dar sensibilitatea, puterea de pătrundere și talentul pictorului rămân greu de egalat. **AH**



Sir James MacDonald și Sir Alexander MacDonald
William Mosman

1749 | ulei pe pânză | 176,5 x 147,5 cm | Scotish National Portrait Gallery, Edinburgh, Marea Britanie

Opera lui William Mosman (cca 1700–1771) a fost adesea clasificată în „Școala barocă" scoțiană de portretistică, la fel ca și lucrările contemporanilor săi scoțieni William Aikman (1682–1731), cu care Mosman a studiat o scurtă perioadă, în anii 1720, și Allan Ramsay (1713–1784), care a devenit unul dintre cei mai importanți portretiști ai vremii. Ramsay și Mosman au realizat același gen de portrete elegante, în manieră europeană, cu o abordare rafinată și acordând o mare atenție materialelor și luminii. Totuși, în timp ce opera lui Ramsay a fost cosmopolită și sofisticată, acest dublu portret are un șarm simplu și realist, specific lui Mosman. El îi înfățișează pe fiii marelui comandant scoțian Sir Alexander MacDonald, proprietarul unor întinse domenii pe insula Skye. Fiul mai mare, James (1741–1765), este înfățișat împreună cu arma sa, ceea ce-i dă un aer de maturitate și de seriozitate în comparație cu fratele său, Alexander (1744–1810), care se bucură de distracții mai inocente, precum golful (un joc deja popular în Scoția, printre cei bogați). Peisajul care se termină departe, în ceață, face referire la domeniile acestei importante familii și, alături de lumina care inundă scena, aducând unitate, amintește de peisajele poetice pictate de Poussin și Claude Lorraine. Hainele personajelor sunt realizate din trei tartanuri diferite – tartanurile de familie sau clan nu vor deveni comune decât peste cincizeci de ani. Mosman și-a sfârșit cariera în nord-estul Scoției, înființând o academie de desen în Aberdeen și lăsând mărturii în culoare ale unora dintre familiile cele mai importante din zonă. **AK**



Domnul și doamna Andrews
Thomas Gainsborough

cca 1750 | ulei pe pânză | 70 x 119,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Această pictură este prima capodoperă a lui Thomas Gainsborough (1727–1788), realizată în perioada de început a carierei sale. Ea face dovada talentului său în plină afirmare, nu doar ca portretist, ci și ca pictor peisagist. Tabloul a fost, probabil, comandat ca portret de căsătorie. Snopurile de cereale din dreapta erau un simbol bine cunoscut al fertilității, adesea utilizat în imagini de acest gen. Cuplul s-a căsătorit în 1748, în orășelul Sudbury, de abia vizibil în fundal, și este înfățișat pe domeniul său privat. Compoziția, cu personajele grupate într-o parte, este neobișnuită, dându-le proaspeților căsătoriți un aer de proprietari, mândri să-și prezinte domeniul unui necunoscut. Mai există și o altă variantă: Gainsborough iubea această parte a țării, el fiind născut în Sudbury, și este posibil ca peisajul să-l fi interesat mai mult decât cei care i-au comandat tabloul. Lipsa de experiență a lui Gainsborough este evidentă în postura adoptată de personaje, rigide ca niște păpuși de lemn. Acest lucru ar putea să explice și expresiile arogante și puțin măgulitoare ale cuplului, ceea ce ridică semne de întrebare asupra relației acestora cu pictorul: Gainsborough îi cunoștea pe amândoi încă din copilărie, deși niciodată nu fuseseră egali din punct de vedere social. Urmase aceeași școală ca și Robert Andrews, dar, în timp ce acesta își continuase studiul la Universitatea din Oxford, el devenise un simplu ucenic. Când tatăl lui Gainsborough avusese dificultăți financiare, familia tinerei Frances îi venise în ajutor. Această prăpastie socială ar putea explica maniera plină de dispreț în care cuplul se uită la artist. **IZ**



Expoziție de rinoceri la Veneția | Pietro Longhi

cca 1751 | ulei pe pânză | 60,5 x 47 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

În 1741, căpitanul olandez Douwe Moot van der Meer a cumpărat un rinocer femelă la Rotterdam. Era doar cel de-al cincilea rinocer văzut în Europa, de la Imperiul Roman încoace. Exploatând curiozitatea naturală a semenilor, Van der Meer a făcut turnee cu animalul timp de mulți ani, pe tot continentul, prezentându-l în cadrul unor expoziții cu plată. Când a fost expus la Veneția, în timpul carnavalului din 1751, pentru a imortaliza evenimentul, pictorului de gen Pietro Longhi (1701–1785), foarte la modă atunci, i s-au comandat două tablouri de către clienții săi din rândurile nobilimii. Această versiune a fost realizată pentru nobilul Girolamo Mocenigo. Rinocerul stă liniștit în arenă, mestecând paie. Pare a fi docil și trist, lipsit de agresivitatea tipică acestui animal. Înfățișarea sa blândă este subliniată de absența cornului, căzut, se pare, în timpul unui turneu la Roma, din iunie trecut, după ce animalul se izbise de cușcă. Dresorul rinocerului flutură într-o mână cornul căzut și biciul, în timp ce arată spre animal cu cealaltă mână. Măștile tradiționale din timpul carnavalului de la Veneția dau o notă sinistră spectatorilor. Femeia din rândul din spate poartă o *moreta* ovală neagră, în timp ce, pe rândul din față, trei personaje cu pălării tricorn au măști albe cunoscute ca *bauta*. Se poate ca intenția tabloului să fi fost amuzamentul, dar efectul general al scenei este unul de nepotrivire bizară în alăturarea spectatorilor îmbrăcați la modă și animalul grotesc, demoralizat și resemnat în fața umilinței la care l-a supus destinul. **RG**



Tânără culcată | François Boucher

1751 | ulei pe pânză | 59,5 x 73,5 cm | Wallraf-Richartz Museum, Köln, Germania

François Boucher (1703–1770) a realizat două tablouri foarte asemănătoare, înfățișând acest nud voluptuos, cel de-al doilea, pictat în 1752, fiind una dintre cele mai faimoase lucrări ale sale. Realizate la apogeul carierei sale artistice, tablourile întăresc reputația lui Boucher ca unul dintre cei mai mari reprezentanți ai rococo-ului francez. Stilul rococo a înflorit la curtea lui Ludovic al XV-lea înainte de Revoluția Franceză. El punea accent pe eleganță și rafinament, fiind în același timp frivol și iradiind un aer de erotism jovial. Comanditarii aristocrați își împodobeau casele cu pânze înfățișând escapadele jucăușe ale nimfelor și zeițelor. Pentru a satisface cererea acestora, Boucher a devenit expert în redarea formelor feminine, realizând mii de schițe după diferite modele, pe care le-a repetat în picturile sale de mari dimensiuni. *Tânără culcată* se remarcă în special datorită modului direct de prezentare. Subiectul nu este plasat într-un cadru mitologic sau narativ. Tabloul este o odă adusă senzualității. Parfumul amețitor al trandafirului, aruncat pe covor, incită mirosul, în timp ce așternuturile – catifele moi și mătăsuri șifonate – fac apel la simțul tactil. Aerul general este unul de inocență răsfățată. Tânăra a fost identificată ca fiind Louise O'Murphy, fiica unui cizmar irlandez. Pentru a scăpa de sărăcie, ea a început să pozeze de la paisprezece ani, devenind rapid celebră pentru înfățișarea sa încântătoare. Pentru o vreme, a fost una dintre amantele regelui Ludovic al XV-lea. Louise l-a întâlnit și pe Casanova, care a descris-o în memoriile sale ca fiind „albă ca un crin, având întreaga frumusețe pe care natura sau arta pictorului ar putea vreodată s-o redea“. **IZ**



Portretul lui Lu Tai Tai | anonim

cca 1755 | acuarelă pe mătase | 183, 5 x 112 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

Dinastia Qing, sau manciuriană, a fost ultima dinastie imperială a Chinei, conducând din 1644 până în 1911. La apogeul său, imperiul acoperea cea mai mare parte din Asia Centrală și de Est, sub o guvernare centralizată puternică. Acest portret al lui Lu Tai Tai, soția generalului Lu Chian-Kuei, a fost pictat în timpul stăpânirii lui Qianlong (1736–1795), când China se considera cea mai mare putere a lumii. Totuși, cum cele mai importante activități comerciale și religioase își aveau originea în Europa, China a reglementat comerțul cu străinii pe care-i vedea ca pe o amenințare. În anii 1800, China era mai izolată decât în secolul XIV, confruntându-se cu probleme sociale, revolte și instabilitate politică. Impresionanta Lu Tai Tai nu are nimic din concubinele exotice cu picioarele legate sau din păpușile de porțelan, clișee ale femeii chineze. Soțiile multor demnitari din istoria Chinei sunt descrise ca fiind urâte, dar și extrem de înțelepte; poziția soției era considerată sfântă, ea având puterea și autoritatea de șefă a gospodăriei, mamă a copiilor și de consilier principal al soțului în problemele de stat. Rochia neagră a lui Lu Tai Tai descrie o femeie cu rotunjimi, care amintesc de erotismul ei veștejit și de fertilitatea ei. Mâinile și picioarele îi sunt ascunse, dar par a fi niște gheare ascuțite care fac, mai degrabă, parte din scaun, sugerând controlul ei social indirect, dar puternic. Pălăria roșie este cel mai important simbol – miresele chineze purtau rochii de mireasă de culoare roșie, mergând pe un covor roșu către mirii lor. Lu Tai Tai este înfățișată cu superioritatea poziției ei de soție de general. **SWW**



Madame de Pompadour | François Boucher

1758 | ulei pe pânză | 72 x 57 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

François Boucher (1703–1770) avea un dar special de a reda farmecele feminine, devenind celebru cu scenele sale mitologice înfățișând nimfe nubile și păstorițe. Dar artistului îi plăcea la fel de mult să picteze și latura mai puțin frivolă a sexului frumos. Acest tablou face parte dintr-o serie de portrete realizate pentru cea mai importantă susținătoare pe care a avut-o, marchiza de Pompadour (1721–1764). Născută Jeanne Antoinette Poisson, ea și-a dobândit titlul după ce a devenit amanta lui Ludovic al XV-lea, în 1745. La momentul realizării acestui portret, nu mai era amanta regelui, deși cei doi au rămas buni prieteni, iar ea era cunoscută drept *maîtresse en titre* (amanta oficială a regelui). Dând dovadă de mare diplomație, Boucher a reușit să reflecte inedita situație. Marchiza nu este înfățișată cu pompă regală sau măreție și nici ca o mare frumusețe. În schimb, cu ajutorul cărților foarte bine scoase în evidență, s-a subliniat înzestrarea ei intelectuală și culturală. Acest lucru nu este deloc surprinzător, de vreme ce patronajul ei a contribuit foarte mult la succesul pictorului. Ea i-a comandat multe tablouri lui Boucher, precum și decorațiuni pentru căminul ei, Château de Bellevue. L-a angajat să realizeze și modele pentru noua fabrică de porțelanuri de la Sèvres. În ciuda versatilității sale, Boucher nu era un mare portretist. El a realizat doar douăsprezece portrete și, dintre acestea, șapte au fost ale marchizei de Pompadour. Ea cunoștea bine lipsurile lui în acest domeniu, remarcând, despre unul dintre portrete, că era „foarte frumos, dar nu prea seamănă cu realitatea". În ciuda acestui lucru, Boucher a rămas pictorul ei preferat. **IZ**



Cântărețul la chitară | Jean-Baptiste Greuze

1755–1760 | ulei pe pânză | 71 x 56 cm | Musée des Beaux-Art, Nantes, Franța

Acest tablou a fost realizat când cariera lui Jean Baptiste Greuze (1725–1805) se afla la apogeu. Popularitatea sa în rândul criticilor și al publicului crescuse odată cu expunerea tabloului *Tatăl citind copiilor săi Biblia*, la Salonul din 1755, expoziția bianuală organizată la Paris. *Cântărețul la chitară* este totuși diferită de multe dintre lucrările mai cunoscute ale lui Greuze, diferența constând în lipsa elementelor alegorice sau a referințelor sociale, deseori prezente în alte lucrări ale sale. În schimb, Greuze înfățișează un om ascultând sunetul instrumentului, pe care probabil că tocmai îl terminase de fabricat, așa cum sugerează uneltele de pe masa aflată în dezordine. Pictura relevă interesul artistului pentru scenele flamande de gen din secolul XVII, care i-au influențat stilul minuțios și descriptiv. Unul dintre cele mai remarcabile elemente este compoziția, realizată în jurul unei cruci. Subiectul ține chitara într-un unghi ciudat, ridicând-o aproape la verticală, linia creată astfel contrastând cu planul orizontal al mesei și cu dungile groase de pe pantaloni. Chitaristul este luminat evident din dreapta, creându-se o puternică juxtapunere între hainele sale de un alb strălucitor și mediul înconjurător, redat în tonuri de verde-închis și brun. Împreună, aceste aspecte diferite reflectă intensa concentrare a chitaristului. În timp ce noi suntem concentrați să vedem, chitaristul este, în întregime, concentrat pe sunetul instrumentului, până într-atât încât, deși se uită în direcția privitorului, nu-și dă seama de prezența acestuia. **WD**



Veneția privită peste dana San Marco | Francesco Guardi

cca 1760 | ulei pe pânză | 54,5 x 86,5 cm | colecție privată

Francesco Guardi (1712–1793) este cel mai adesea asociat cu *vedute* – picturi detaliate ale unui oraș – ale Veneției natale, precum cea de față. Totuși, el a pictat o varietate de subiecte și se crede că a început să picteze vederi ale Veneției în a doua jumătate a anilor 1750. Guardi s-a născut într-o familie de pictori, care dirija un atelier foarte solicitat. În 1735, s-a mutat în atelierul lui Michele Marieschi, unde a rămas până în 1743, lucrând însă câteodată cu frații săi. Tablourile din perioada de început a lui Guardi înfățișând Veneția demonstrează influența lui Canaletto, dar stilul său a evoluat repede către o redare mai sentimentală a orașului. Lucrările sale au avut mai puțin succes comercial decât peisajele precis desenate și de o mare acuratețe ale lui Canaletto. Guardi își situa adesea peisajele sub un cer plin de nori, această pictură neconstituind o excepție. Cunoscutele sale tușe rapide sunt evidente, la fel ca și stropii de culoare strălucitoare, care atrag privirea către personajele surprinse în activitate. Contrastul dintre lumină și umbre, la care se adaugă punctele de culoare, dă scenei un tremur caracteristic pentru atmosfera marină, cu o transparență care anticipează lucrările impresioniștilor. În mod asemănător, clădirile de pe malurile canalului sunt mai degrabă sugestii, și nu reprezentări topografice precise, fiind pictate în linii mari, cu zone de culoare relativ uniforme. Picturile evocatoare ale Veneției realizate de Guardi au fost într-adevăr foarte apreciate de impresioniștii francezi. **TP**



Tânără femeie cu un papagal Maca | Giovanni-Battista Tiepolo

cca 1760 | ulei pe pânză | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

Giovanni Battista (Giambattista) Tiepolo (1696–1770) este cunoscut pentru frescele sale aflate în palate din Germania, Veneția și Madrid. Tiepolo s-a născut la Veneția și a călătorit foarte mult; operele sale erau celebre în toată Europa, unde a lucrat pentru patroni ai artelor foarte bogați și influenți. Portretele sale sunt mai puțin cunoscute, dar acestea au fost foarte căutate. Identitatea tinerei din acest portret nu este cunoscută, dar se crede că este fiica lui Tiepolo. Proveniența acestui tablou nu se cunoaște cu certitudine, dar probabil că a fost realizat pentru împărăteasa Elisaveta Petrovna a Rusiei. Tablourile înfățișând femei cu papagali erau populare în secolul XVIII, simbolizând exoticul și stilul de viață somptuos și decadent și făcând aluzie la aventurile erotice. Temele picturilor de mari dimensiuni ale lui Tiepolo erau inspirate din mitologia antică, din literatura veche, din textele biblice sau marile evenimente din istorie – răsunătoare și glorioase, dar și spirituale și necuviincioase. La fel ca frescele și picturile sale murale, acest captivant tablou face dovada marii măiestrii a lui Tiepolo, a impresionantei înțelegeri a anatomiei umane și a folosirii unei palete vibrante de culori. **LH**



Natură statică cu borcan cu măsline | Jean-Siméon Chardin

1760 | ulei pe pânză | 71 x 98 cm | Luvru, Paris, Franța

Jean Siméon Chardin (1699–1779) s-a împotrivit dorinței tatălui său, tâmplar, de a-i călca pe urme, intrând, în schimb, ucenic în atelierul lui Pierre-Jacques Cazes și al lui Noel-Nocholas Coypel, în 1719. Naturile statice din perioada de început, care l-au făcut cunoscut, au fost realizate într-un interval scurt de timp, demonstrând rapiditatea cu care a dobândit tehnica plină de măiestrie. Stilul său se caracterizează prin tușe bogat texturate, care își extrag seva din pictura olandeză, mai ales din maniera lui Rembrandt de abordare a culorii. Chardin a pictat scene domestice simple și obiecte casnice familiare. La o privire mai atentă, ni se relevă o compoziție atent gândită și – aspect demn de reținut – armonizarea diferitelor elemente prin orchestrarea unei game subtile de tonuri. *Natură statică cu borcan cu măsline* este caracteristică pentru stilul său esențializat, pentru lumina discretă și realismul neobișnuit, care dau obiectelor și întregului o aură magică. Nu este deloc surprinzător că admiratorii săi l-au numit „marele magician". Talentul său rezidă în realizarea de picturi perfecte și pline de o mare măiestrie tehnică, lipsită de afectare. **RW**



Whistlejacket George Stubbs

cca 1762 | ulei pe pânză | 292 x 246,4 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Activ într-o epocă în care pasiunea britanicilor pentru vânătoare și curse a făcut picturile ecvestre foarte populare, George Stubbs (1724–1806) a fost cel mai important pictor de cai. În epocă, se credea că tabloul a fost inițial menit să fie un portret ecvestru a lui George al III-lea, până când proprietarul lui Whisteljacket, marchiza de Rockingham, care l-a comandat, a căzut în dizgrație, pictura rămânând, așadar, neterminată. Dimpotrivă, pare că Stubbs a intenționat să arate calul cât mai aproape de realitate – singur, pe un fundal gol. Cunoștințele artistului de anatomie și psihologie a calului erau neîntrecute. El a făcut chiar și disecția unui cal, desenând totul cu mare atenție pe parcursul operațiunii, publicând *Anatomia calului* în 1766. Dar măreția picturii nu constă atât în calitățile tehnice sau în prezența fizică frapantă a subiectului, ci în marea intensitate psihologică – suntem confruntați cu energia plină de tensiune a magnificului Whistlejacket, care se cabrează și se întoarce să ne săgeteze cu privirea-i sălbatică. Efectul produs este pe cât de tulburător, pe atât de greu de uitat. **JW**



De Español y Mestiza, Castiza | Miguel Cabrera

1763 | ulei pe pânză | 132 x 101 cm | Museo de América, Madrid, Spania

Miguel Mateo Maldonado y Cabrera (1695–1768) a fost un pictor indigen zapotec, din timpul Viceregatului Noii Spanii – Mexicul de astăzi. A fost apreciat drept cel mai mare pictor al regiunii, înființând prima academie de pictură din Mexic, în 1753. Societatea colonială a ceea ce va deveni Lumea Nouă era alcătuită din multe grupuri de populații provenind din diferite regiuni ale globului. Cei cu descendență spaniolă și portugheză, născuți în America Latină, erau numiți *criollos* sau creoli. Cabrera a fost unul dintre artiștii care au înfățișat diferitele *castas* sau caste. *De Español y Mastiza, Castiza* (în traducere „Din Spania și Mestiza, Autentic") înfățișează o familie înconjurată de uneltele și materialele folosite de tată pentru practicarea meseriei. Acestea erau incluse în tablou pentru a arăta că apartenența la o anumită castă era legată, în primul rând, de culoarea pielii, dar și de statutul social și de șansele de avansare. Statutul subiecților este evident și în stilul european al hainelor, redate de Cabrera cu mare atenție la detaliu, model și textură. Coșul cu fructe din prim-plan este un simbol al exotismului și al bogăției de resurse naturale din Lumea Nouă. **HH**



Băiatul în ocru | Joshua Reynolds

1764 | ulei pe pânză | 231 x 147, 5 cm | Bradford Art Gallery and Museums, Marea Britanie

De-a lungul timpului, Sir Joshua Reynolds (1723–1792) s-a dovedit a fi unul dintre cei mai importanți pictori englezi – cât a trăit, el a contribuit aproape de unul singur la afirmarea mai hotărâtă a statutului artiștilor în Anglia. Acest lucru s-a datorat orientării către portretistică, unde subiecții erau oamenii celebri și importanți ai epocii, și dobândirii unui stil care îmbina măreția clasică și dorința de a capta acel ceva propriu și personal al fiecărui personaj. Acest tablou care îl înfățișează pe Thomas Lister, de doisprezece ani, arată ce l-a făcut pe Reynolds cel mai important portretist al timpului. Artistul a dat chipului o înfățișare agreabilă, ușor idealizată, unde se îngemănează sensibilitatea copilărească și aerul gânditor, semn al maturizării. Pensulația lui Reynolds redă costumul de catifea al băiatului într-o manieră à la Van Dyck – pictorul din secolul XVII a devenit celebru pentru portretele aristocraților, infuzate cu o demnitate atemporală. Veșmintele se potrivesc și cu peisajul arcadian, amintind de domeniul Lister, al cărui moștenitor era Thomas (mai târziu, Baron Ribblesdale), dar și de peisajele clasicizante ale lui Poussin și Lorraine. Poza lui Thomas o evocă pe cea a lui Apollo Sauroctonos, pe care Reynolds probabil că l-a văzut în vizita sa la Roma, în anii 1750. În epoca lui Reynolds, picturile istorice erau singurele subiecte demne de a fi redate în pictură, acest tablou aducând dovada pasului înainte făcut de Reynolds prin integrarea referințelor istorice în portretistică. **AK**



Onorabilul colonel William Gordon | Pompeo Batoni

1765–1766 | ulei pe pânză | 258,2 x 186,1 cm | Fyvie Castle, Aberdeenshire, Scoția, Marea Britanie

În 1727, Pompeo Batoni (1708–1787) s-a mutat la Roma, unde a studiat pictura și a făcut copii după sculpturi antice și picturi ale marilor maeștri italieni. Eleganța sofisticată și veridicitatea l-au consacrat pe Batoni, în anii 1750, drept un pictor căutat mai ales de străini, în special de englezi, care doreau un suvenir al călătoriei lor în Italia. Aceste portrete romanțate ale „Marilor Turiști" au proliferat în colecțiile particulare, popularizând și mai mult genul în cercurile aristocratice. Portretul reprodus aici îl înfățișează pe William Gordon of Fyvie, cel de-al doilea fiu al lui William, al doilea conte de Aberdeen. Gordon este redat în uniforma Trupelor Regale Scoțiene, purtând tartanul Huntley. Batoni a sugerat prin pliurile veșmântului drapajul antic. Cu sabia în mână, scoțianul are o poziție energică, pe un fundal cu ruinele Colosseumului și o statuie amintind de cea de la Pallazzo dei Conservatori, cât și de statuia Aggripinei din Muzeul Capitolin de la Roma. Fragmentul de marmură înfățișând un grifon, din colțul din dreapta jos, a fost folosit ca decor în mai multe portrete ale lui Batoni. Pictura este o reprezentare splendidă a mândriei naționale manifestate în străinătate și imaginea sintetică a călătorului sofisticat, interesat de grandoarea antichității greco-romane, menținându-și, în același timp, și identitatea națională. Picturile lui Batoni au influențat artiști englezi de marcă, precum Sir Joshua Reynolds, iar tiparul stabilit de el a deschis calea pentru multe alte portrete ale nobilimii britanice. **AA**



David Hume | Allan Ramsay

1766 | ulei pe pânză | 76,2 x 63,5 cm | Scottish National Portrait Gallery | Edinburgh | Marea Britanie

Născut la Edinburgh, portretistul scoţian Allan Ramsay (1713–1784) a studiat la Londra cu pictorul suedez Hans Hysing şi la Academia St. Martin's Lane. A petrecut, apoi, trei ani în Italia, unde a lucrat cu Francesco Solimena şi Francesco Imperiali. Înainte de a se stabili definitiv la Londra, Ramsay s-a remarcat prin portretele în mărime naturală ale ducelui de Argyll şi cu numeroasele portrete bust ale nobililor scoţieni şi ale soţiilor acestora. Felul său plăcut de a fi şi talentul desăvârşit cu care reda graţia şi individualitatea i-au adus numeroase comenzi şi l-au ajutat să devină pictorul oficial al regelui George al III-lea. Subiectul imortalizat în acest portret este filosoful, economistul şi istoricul David Hume (1711–1776), unul dintre cei mai importanţi gânditori occidentali. A făcut parte din Iluminismul scoţian, fiind puternic influenţat de empirişti precum Locke, Berkelly şi Isaac Newton; filosofia lui Hume se bazează pe scepticism, afirmând că întreaga cunoaştere umană vine la noi prin intermediul simţurilor. Hume s-a ocupat de problema cauzalităţii în *Tratat despre natura umană* şi în *Cercetare asupra intelectului uman*, afirmând că, deşi noi percepem că un eveniment îl urmează pe altul, nu observăm legătura necesară dintre acestea. David Hume este un om impozant şi cu o minte strălucită care priveşte înainte cu siguranţă. Trăsăturile chipului lui Hume şi detaliile veşmintelor sale arată talentul lui Ramsay şi folosirea tradiţionalistă a luminii. **SWW**



Leagănul | Jean-Honoré Fragonard

1767 | ulei pe pânză | 83 x 66 cm | Wallace Collection, Londra, Marea Britanie

Acesta este cel mai celebru tablou al lui Jean-Honoré Fragonard (1732–1806), precum şi una dintre imaginile simbol ale artei secolului XVIII. Ilustrează eleganţa şi spiritul ludic al stilului rococo, care a dominat arta franceză în această perioadă. Subiectul „obraznic" a fost ales de baronul de Saint-Julien, care îşi dorea un portret împreună cu tânăra sa amantă. Baronul este amorezul ascuns în tufiş şi, iniţial, solicitase ca leagănul să fie împins de un episcop. Aceasta trebuia să fie o glumă intimă şi nevinovată, pentru că Saint-Julien avea o poziţie importantă în cadrul Bisericii, ca perceptor general. Chiar şi aşa, sugestia l-a şocat pe primul pictor abordat de baron. Fragonard a fost mai înţelegător, dar a insistat să înlocuiască episcopul cu figura mai tradiţională a unui soţ înşelat. Fragonard a realizat subiectul leagănului, simbol obişnuit al nestatorniciei, într-un stil foarte personal, adăugând un număr mare de detalii spumoase. În primul plan, un căţel de companie – simbol al fidelităţii – dă alarma lătrând din toate puterile, dar soţul nu-i acordă atenţie. Statuile care par pe jumătate vii iau parte la conspiraţie. Micul *putti*, care tradiţional o însoţeşte pe Venus, zeiţa dragostei, se uită plin de adoraţie la tânără, în timp ce Cupidon duce degetul la buze. Eroina este surprinsă în sclipirea unei raze de soare, cutele şi volanele rochiei făcând ecou frunzişului luxuriant al copacilor. Cei doi admiratori sunt ascunşi în umbră, braţul întins al baronului având o semnificaţie evident falică. **IZ**



John Campbell, al patrulea duce de Argyll
Thomas Gainsborough

1767 | ulei pe pânză | 235 x 154,3 cm | Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, Marea Britanie

Acest portret a fost comandat și realizat pe când Thomas Gainsborough (1727–1788) se afla încă la Bath, înainte să se mute la Londra. De atunci începuse să atragă o clientelă din ce în ce mai prestigioasă. În cea mai mare parte a carierei sale, Gainsborugh s-a aflat într-o rivalitate feroce cu Sir Joshua Reynolds (1723–1792). Cei doi artiști aveau stiluri diferite. Cu pregătirea lui academică, Reynolds ar fi abordat un asemenea subiect într-o manieră grandioasă. Poziția ar fi amintit de o statuie a antichității greco-romane sau de picturile unui maestru de demult, iar monumentul din fundal ar fi fost împodobit cu sculpturi cu aluzii mitologice sau alegorice. Gainsborough detesta acest gen de somptuozitate. Educația sa se limita la o pregătire cu Hubert Gravelot (1699–1773), un popular ilustrator și gravor, acest lucru influențând stilul său, care era mai lejer, mai direct și mai puțin artificial decât portretele lui Reynolds. Poza lui Campbell este naturală, iar monumentul, deși îndeajuns de impozant pentru a sugera cariera militară a eroului, nu joacă decât un rol de decor. Gainsborough s-a bazat doar pe uniformă și pe însemnele rangului lui Campbell pentru a exprima poziția lui socială înaltă. Ca maestru al Casei Regale, ducele poartă bastonul ceremonial, care îi aparține. El făcea parte și din Ordinul Ciulinului, așa cum arată insigna de pe pieptul său. Fusese un soldat care se distinsese în luptă și avea gradul de colonel al Dragonilor Britanici de Nord. **IZ**



Experiment cu o pasăre într-o pompă de aer
Joseph Wright of Derby

1768 | ulei pe pânză | 183 x 244 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Revoluția Industrială, experimentul științific, luminile și umbrele lui Caravaggio, toate se combină în reprezentarea unui cacadu (sau porumbel) alb, cuprins de panică, în timp ce aerul este aspirat din bolul de sticlă în care se află. Una dintre fete se retrage cu groază, cealaltă continuă să se uite cu milă cum se sufocă pasărea. „Omul de știință" poate că este pe punctul de a pompa înapoi aerul dătător de viață, dar nu vom ști niciodată. Tablourile pictorului de gen și portretistului englez Joseph Wright of Derby (1734–1797), care ulterior au fost transpuse în gravuri, erau foarte populare în anii 1760, datorită amestecului de experiment științific și privitori stupefiați – o combinație atrăgătoare de pericol potențial, inerent, specific experiențelor, și bucurie a succesului. Dar ceea ce îl scoate în evidență este jocul dintre lumina lumânării, lumina lunii și a felinarului și felul în care ele cad pe detalii, în special pe expresia chipurilor. La fel ca și în alte tablouri ale lui, Wright a utilizat un clarobscur puternic, plecând de la o singură sursă de lumină. În marea lor majoritate, tablourile sale reprezintă scene domestice bine realizate, pictate pentru clienți bogați, și imagini ale lumii științifice. Era epoca – în special în centrul țării – a pionierilor științei și industriei, a lui James Watt, Matthew Boulton, Josiah Wedgwood (de la care Wright of Derby a primit câteva comenzi) și Joseph Priestley. Artistul a surprins perfect spiritul epocii. Numele Derby provine de la orașul englez unde și-a petrecut mai toată viața (pentru scurte perioade de timp a locuit în Bath, la Londra și în Italia). **JH**









Băiat în albastru
Thomas Gainsborough

1770 | ulei pe pânză | 178 x 122 cm |
Huntington Art Collections, San Marino, SUA

Când a fost expus pentru prima dată, în 1770, acest portret a fost foarte bine primit, confirmând reputația lui Thomas Gainsborough (cca 1727–1788) ca unul dintre cei mai buni pictori ai timpului său. În acel moment, pictorul ducea o viață prosperă la Bath, dar dorea să-și facă un nume și la Londra. Spera să-și atingă scopul expunând *Băiat în albastru* într-o locație de prestigiu, adică la Academia Regală, care își organizase prima expoziție în 1769. E aproape sigur că tabloul nu reprezenta o comandă – fusese pictat pe o pânză folosită, peste un alt portret. Personajul este Jonathan Buttall, un prieten apropiat al lui Gainsborough și unul dintre cei care au purtat sicriul la înmormântarea pictorului. Tablourile lui Gainsborough sunt pline de emfază, foarte rafinate, etalând o tehnică plină de virtuozitate și strălucire. Lui Gainsborough îi plăcea să picteze în condiții de luminozitate scăzută, în special la lumina lumânării, ceea ce explică tușele tremurate și granulate. Manifesta repulsie față de gustul contemporan pentru finisajul neted meticulos, insistând ca lucrările sale să fie întotdeauna văzute de departe. Unui client care îi ignora recomandarea i-a replicat sec că tablourile sale „nu sunt făcute să fie mirosite". **IZ**

Moartea generalului Wolfe
Benjamin West

1770 | ulei pe pânză | 152, 5 x 214,5 cm |
National Gallery of Canada, Ottawa, Canada

Americanul Benjamin West (1738–1820) s-a mutat în Anglia, în 1763, devenind portretistul regelui George al III-lea, înainte să picteze cel mai celebru tablou al său, *Moartea generalului Wolfe*. Inițial, tabloul a fost găsit prea ambițios. Până la sfârșitul secolului, opiniile se schimbaseră. Trei copii în mărime naturală ale acestei picturi i-au fost comandate lui West, dintre care una pentru rege, iar gravuri de dimensiuni reduse după lucrare au devenit aproape cele mai bine vândute reproduceri ale epocii. Pictura neoclasică îl înfățișează pe generalul-maior britanic James Wolfe murind la Québec, în 1759, în războiul în urma căruia Canada a devenit colonie britanică. Wolfe a câștigat bătălia, dar și-a pierdut viața, West prezentându-l ca pe un erou modern și nobil. Colonelul e înconjurat de alți ofițeri și de un amerindian, fiecare personaj reacționând diferit la moartea eroului, atenția privitorului fiind centrată pe nucleul principal. West a denaturat evenimentele pentru a mări dramatismul. Aici, bătălia este în plină desfășurare, în spatele generalului pe moarte; în realitate, el a murit departe de câmpul de luptă, spre sfârșitul bătăliei. Corpul lui Wolfe din tablou face aluzie la coborârea de pe cruce a lui Isus, forma norilor fiind un ecou al figurii sale suferinde. **WD**

Portretul unui copil cu o sunătoare | Niels Rode

1771 | ulei pe pânză | 92 x 80 cm |
colecție privată

Portretul unui copil cu o sunătoare a fost pictat de către danezul Niels Rode (1732–1794) într-un moment în care stilul rococo aproape că dispăruse în Franța, dar se afla la apogeu în Danemarca. Rode a fost discipolul lui Johann Georg Ziesenis, un cunoscut reprezentant al rococoului danez, care l-a prezentat altor pictori din ghilda pictorilor din Haga. În această pictură, o fetiță ține cu putere în mână sunătoarea, la fel cum o sfoară o ține pe ea legată de scaun. Eleganța hainelor sugerează că fetița avea o descendență nobilă. Caracteristicile tradiționale ale rococoului – forme curbilinii, filigran decorativ și paleta pastelată – pot fi observate la rochița roz cu alb și galben, brodată cu dantelă. Fata ne privește direct, cu ochi strălucitori și cu un zâmbet ușor, convenție adesea prezentă în portretele rococo. Aceste caracteristici anihilează spațiul dintre privitor și subiect, creând o atmosferă de familiaritate. Talentul de portretist al lui Rode a rămas fidel stilurilor care se practicau oriunde în Europa, în secolul XVIII, însuflețind portrete și peisaje prin utilizarea de culori pastelate și teme lejere. **SML**

Pencerrig
Thomas Jones

1722 | ulei pe pânză | 32 x 22 cm |
Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Pencerring era numele domeniului familiei lui Thomas Jones (1742–1803), originar din Țara Galilor și sortit unei cariere bisericești. Nu a avut suficienți bani pentru asta, așa că s-a reorientat către pictura de peisaje. Talentul de a desena și de a picta era considerat în epocă un hobby onorabil pentru cei de familie bună. Deși Jones s-a ocupat de pictură ca de o meserie, el a rămas, cumva, un „pictor gentleman" realizând vederi din Napoli, în timpul Marelui Tur. Scala la care a fost realizat acest tablou al domeniului familiei este surprinzător de mică, dar culorile sunt bogate și intense, redând un cer luminos și nori solizi, ale căror forme le imită pe cele ale munților și câmpiilor de jos. Culorile vibrante și compoziția specifică a norilor indică o lucrare realizată afară, în aer liber. Acest lucru este neobișnuit pentru o pictură în ulei datând din acea epocă, dându-i lui Jones posibilitatea să transmită un sentiment atemporal al imediatului și al prospețimii. Într-o epocă în care proprietarii de domenii doreau să realizeze cvasiportrete ale proprietăților lor, Jones a lăsat o amintire plină de prospețime și intimă a peisajului asociat mai ales cu familia sa decât cu casa sau grădina. **SC**



Ariadna abandonată de Tezeu pe Naxos
Angelica Kauffmann

1774 | ulei pe pânză | 63,8 x 90 cm | Museum of Fine Arts, Huston, SUA

Angelica Kauffmann (1741–1807) și Mary Moser au fost singurele femei din cei 36 de fondatori ai Academiei Regale de Artă, în 1768. Parțial datorită pregătirii ei în domeniul artelor, Kauffmann a putut să facă parte din această instituție predominant masculină și, mai mult, să lucreze picturi istorice, gen considerat un domeniu strict rezervat bărbaților, din cauza cerințelor de ordin tehnic și intelectual. Durerea Ariadnei nu a fost singura poveste mitologică abordată de Kauffmann; pictorița a realizat și compoziții cu Zeuxis (marele artist ale cărui opere au fost descrise de Pliniu în *Istoria naturală),* Cornelia și Sapho. Este interesant de aflat că aceste tablouri erau pictate chiar în momentul descoperirii frescelor de la Pompei, orașul însuși fiind găsit în timpul unei excavații începute în 23 martie 1748. Kauffmann preia povestea fiicei regelui cretan Minos, relatată de Ovidiu în *Metamorfoze*, din momentul în care, după ce a omorât minotaurul împreună cu Tezeu, ea este abandonată pe insula Naxos. În pictură, Ariadna adoptă o poziție sofisticată, dar sfâșietoare. Spre deosebire de Ariadna lui Tițian, înfățișată într-un moment de tensiune emoțională înaltă, Ariadna pictată de Kauffmann este tristă, tulburată, dar reținută și calmă. Modul de redare al Ariadnei este nemaiîntâlnit în ceea ce privește maniera artistei de a reinterpreta povestea într-un fel care aparține, în întregime, sensibilității sale artistice. **CS**



Varaha
Mahesh din Chamba

1750–1775 | acuarelă pe hârtie | 20,4 x 28 cm | Rietberg Museum, Zürich, Elveția

Mahesh a lucrat la curtea de la Chamba, între 1730 și 1770. Se știu foarte puține despre el, dar se crede că a lucrat ca pictor dulgher împreună cu artiști cunoscuți precum Laharu. Mahesh este cunoscut cel mai bine pentru *Dashavatara* și *Bhairava* – texte ilustrate ale unor povestiri religioase. Chamba Pahari, din statul Himachal Pradesh – regiune de la poalele munților Himalaya –, a fost condus de dinastia Rajput, în secolul XVIII. În acea epocă, Chamba constituia un refugiu pentru mulți artiști, devenind celebru pentru stilul miniaturilor. Acest stil era o inovație deliberată, menită să simbolizeze rezistența politică în fața mogulizării statelor Pahari. Dinastia Rajput practica vaishnavismul, o formă a hinduismului care se bazează pe venerarea lui Vishnu, conducătorul Umed Singh (care a domnit între 1748–1764) comandând multe asemenea opere de artă. *Dashavatara* relatează povestea celei de-a zecea reîncarnări sau metamorfoze a lui Vishnu, cunoscută ca Varaha sau omul-mistreț. În *Varaha*, sunt prezente toate trăsăturile caracteristice lui Mahesh – predomină culoarea albastru-închis, care reprezintă apa, reprezentarea conceptuală a orizontului, arhitecturii și norilor. Formatul orizontal amintește de miniaturile tradiționale. Varaha este, în mod obișnuit, înfățișat în albastru, cu o coroană de pietre prețioase, un veșmânt galben de la talie în jos, astfel reprezentat încât să marcheze torsul, și o ghirlandă de flori sălbatice. Ținând cele patru atribute ale lui Vishnu – cochilia de scoică, cercul, lotusul și sceptrul – în cele patru brațe, el învinge un demon. Mahesh relatează o poveste tradițională în stilul său unic. **SZ/MC**



Domnul și doamna Ralph Izard (Alice Delancey)

John Singleton Copley

1775 | ulei pe pânză | 174,6 x 223,5 cm | Museum of Fine Arts, Boston, SUA

Timp de douăzeci de ani după Revoluția Americană, portretele lui John Singleton Copley (1738–1815) au reprezentat pentru locuitorii bogați din New England și New York simbolul suprem al statutului social. Copley nu numai că a pus în valoare bogăția și gusturile subiecților săi, dar a și creat portrete psihologice. În *Domnul și doamna Ralph Izard (Alice Delancey)* ni se arată un moment din intimitatea unui cuplu căsătorit. La data realizării acestui portret, Ralph Izard, un gentleman născut în Sud, locuia în străinătate, călătorind între Londra, Paris și Toscana, explicându-se astfel de ce Copley îi înfățișează pe el și pe soția sa în „Marele Turn"– înconjurați de artefactele și obiectele de artă achiziționate în timpul călătoriilor. Totuși, în 1780, Izard și-a folosit averea pentru finanțarea vaselor de război care aveau să lupte în revoluție, devenind ulterior reprezentant și senator de Carolina de Sud. Opiniile politice și ideologice ale lui Izard, precum și interesele sale de colecționar sunt simbolic reprezentate prin intermediul decorului care-l înconjoară. Pe lângă faptul că redă o importantă perioadă din viața personajelor, acest tablou este considerat drept puntea de legătură între stilul colonial de început al lui Copley și lucrările mai elaborate de mai târziu. În 1774, a emigrat la Londra, a devenit membru al Academiei Regale de Artă și a început să picteze foarte apreciate tablouri istorice. Totuși, cele mai importante contribuții ale sale, din punct de vedere al evoluției artistice, rămân tablourile ce redau realitatea și aspirațiile bogaților care colonizaseră America. **AH**



Zăvorul

Jean-Honoré Fragonard

cca 1777 | ulei pe pânză | 73 x 93 cm | Luvru, Paris, Franța

Jean Honoré Fragonard (1732–1806) a fost unul dintre cei mai importanți pictori ai curentului rococo. Picturile sale sunt frivole, dar senzuale, redând eleganța vieții de la curtea Franței, din anii ce au precedat Revoluția Franceză din 1789. Pentru contemporanii săi, Fragonard era cunoscut mai ales ca maestru al subiectelor ușuratice *(sujets légers)*, scene erotice redate cu gust și delicatețe, care le făcea acceptabile chiar și în cercurile regale. Și, într-adevăr, ne spune multe faptul că această pictură a fost comandată pentru a însoți o pictură religioasă. O sursă din epocă relatează că marchizul de Véri i-a cerut pictorului să execute un tablou demn să stea alături de una dintre rarele picturi cu subiect religios ale lui Fragonard – *Adorația păstorilor.* Privitorului modern ar putea să-i pară stranie această alăturare, dar probabil că Véri dorea ca respectiva combinație să reprezinte Dragostea Sacră și cea Profană – temă artistică populară încă din Renaștere. De obicei, artiștii exprimau această idee într-o singură pictură, dar existau și cazuri când ei alăturau o pictură înfățișând-o pe Eva uneia referitoare la Fecioara Maria (adesea văzută ca noua Eva). Mărul, expus la vedere pe masă, face o referire la ispitirea Evei în Grădina Edenului. *Zăvorul* a fost realizat în momentul în care stilul rococo începea să se demodeze; totuși, lumina dramatică și superba finisare demonstrează că Fragonard se adaptase deja stilului neoclasic pe cele de a deveni în vogă. **IZ**



Patinatorul | Gilbert Stuart

1777 | ulei pe pânză | 245,5 x 147,4 cm | National Gallery of Art, Washington, DC, SUA

Compoziția perfect realizată și finisată, cu luciul de suprafețe vibrante, descrie un artist total obișnuit cu subiectul abordat. Gilbert Stuart (1755–1828) a fost, în primul rând, un pictor de portrete, așa că acest patinator în mărime naturală era ceva rar pentru el. Realizată în Edinburgh, această pictură frapantă, înfățișându-l pe William Grant, un prieten al lui Stuart, îmbină culorile reci cu portretistica fără cusur. La fel ca în multe alte lucrări ale sale, Stuart pornește de la o masă întunecată, în cazul de față de la gheață, realizând o bază solidă pentru patinator. Personajul se înalță deasupra gheții, având pălăria înclinată într-o parte, brațele încrucișate și un chip aproape vesel, în haine închise, în contrast cu fundalul alb-gri. Stuart picta încă de la paisprezece ani, onorând comenzi prin coloniile engleze din America. În 1776, în timpul Războiului de Independență a Americii, s-a refugiat la Londra. Aici a studiat cu Benjamin West, cronicarul vizual al istoriei americane coloniale timpurii. De la West ne-a rămas o descriere a talentului lui Stuart de a „agăța figurile pe pânză". Pentru capacitatea sa de a surprinde esența, Stuart era considerat de confrații londonezi ca succesorul lui Joshua Reynolds și cu mult deasupra pictorilor americani contemporani, cu excepția bostonianului John Singleton Copley. Dar banii nu erau punctul forte al lui Stuart, văzându-se obligat să fugă în Irlanda, în 1787, ca să scape de creditori. Revenind în America, în anii 1790, s-a afirmat repede drept cel mai mare portretist din țară, poziție la care au contribuit și portretele a cinci președinți americani. JH



Păstorița | Sir George Romney

cca 1778 | ulei pe pânză | 118 x 90 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

Pictorul englez George Romney (1734–1802) s-a născut în Kendal, din Lake District. Aproape autodidact ca formație, s-a mutat la Londra în anii 1760, afirmându-se ca unul dintre cei mai la modă portretiști ai vremii, împreună cu Reynolds și Gainsborough. Lui Romney i se cerea adesea să-i picteze pe copiii clienților săi, pentru că, în această perioadă, începea să se afirme ideea modernă a conceptului de familie. *Păstorița* înfățișează copilul unei bogate familii londoneze, deghizarea în astfel de ciobănițe fiind o fantezie populară în epocă, după cum o demonstrează celebrul portret de la Versailles al Mariei Antoaneta. Lipsa de experiență în mânatul turmei sugerează că fetița ar putea să interpreteze rolul celebrei Little Bo-Peep, cea extrem de indulgentă, dintr-un cântecel pentru copii foarte cunoscut. Farmecul acestei imagini pline de fantezie e irezistibil, la acest lucru contribuind mai ales măiestria tehnică a artistului. Pielea și hainele, încântătoarea pălăriuță și lâna oilor pun în evidență diferite tonuri armonioase de alb. Celebrarea vieții la țară este doar un artificiu; nici nu pretinde a fi altceva. Dar fundalul este romantic și capricios, reflectând o fațetă mai întunecată. Pictura se salvează de la sentimentalism prin talentul lui Romney de a surprinde detalii expresive ale poziției corpului și expresiei. Chipul este alert, iar privirea, umbrită de borul pălăriei, este departe de a fi suavă. Are în ea o hotărâre plină de îndrăzneală, evidentă în figura concentrată și în gurița care nu zâmbește. Talentul desăvârșit al lui Romney și ochiul atent la amănunte au conceput o respectabilă imagine futilă, care produce, în același timp, o impresie de neuitat. RG



Coșmarul
Henry Fuseli

1781 | ulei pe pânză | 101 x 128 cm |
Detroit Institute of Arts, Detroit, SUA

Acesta este cel mai celebru tablou al lui Henry Fuseli (Johann Heinrich Füssli, 1741–1825), constituind, în același timp, un moment-cheie în dezvoltarea mișcării romantice. *Coșmarul* este celebru din două motive: a fost unul dintre primele tablouri care au redat cu succes o idee și nu un eveniment, o persoană sau o poveste. În plus, intenția exactă a artistului ne scapă. Cea mai probabilă dintre teoriile care abundă legate de sursa inspirației lui Fuseli este că acest tablou a început ca un calambur vizual. Creatura ghemuită pe femeie este un demon *(mara)* care provoacă coșmarurile (în limba engleză, joc de cuvinte între *nightmare* – „coșmar" – și *horse – mare* – „iapă", al cărei cap apare printre draperii). În folclorul contemporan englez, caii erau adesea asociați cu aparițiile de coșmar nocturne. Mai există și o altă prezumție, potrivit căreia pictura a fost realizată ca un act de răzbunare din dragoste. Pe versoul pânzei există portretul neterminat al unei fete, care a fost, poate, obiectul iubirii neîmpărtășite a lui Fuseli. Totuși, s-ar putea ca poziția fetei din tablou să reflecte teoriile din epocă referitoare la cauzele medicale ale coșmarurilor, precum dormitul cu capul mai jos decât picioarele. **IZ**



Autoportret cu o pălărie de pai | Élisabeth Vigée Le Brun

1782 | ulei pe pânză | 98 x 70,5 cm |
National Gallery, Londra, Marea Britanie

În acest tablou, o artistă extrem de încrezătoare în forțele proprii, foarte frumoasă și tânără privește în ochi spectatorul. Tenul ei este minunat, ochii pătrunzători, nasul fin, buzele subțiri, cerceii minunați; părul este natural ondulat, sub o pălărie elegantă de pai. Inspirată de portretele flamandului Rubens, Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842) explorează efectele încântătoare ale jocului luminii de exterior radiind pe culoarea pielii. Privirea noastră este atrasă către gâtul palid, mergând în jos către decolteul (fără corset, așa cum era moda timpului) marcat de tăietura adâncă a rochiei. Părul ei este natural, nu o perucă, fiind lăsat nepudrat. Tocmai acest stil natural și plăcut a făcut ca Vigée Le Brun să fie foarte căutată de către elitele europene. A fost cea mai celebră portretistă din secolul XVIII, debarasându-se de artificiile aristocratice standard pentru a-și înfățișa subiecții cât mai natural posibil. A fost o pionieră a unui nou stil în portretistica epocii. Vigée Le Brun nu a fost numai talentată, ci și prolifică, deoarece, conform memoriilor sale pline de culoare, intitulate *Souvenirs* (publicate între 1835 și 1837), a realizat 877 de lucrări, dintre care 622 de portrete. **JH**



Watson și rechinul
John Singleton Copley

1782 | ulei pe pânză | 91,5 x 77,5 cm |
Detroit Institute of Arts, Detroit, SUA

Watson și rechinul, de John Singleton Copley (1738–1815), a fost inspirat de un incident care a avut loc în 1749, pe țărmurile Havanei, în Cuba. Un băiat de paisprezece ani, Brook Watson, un orfan angajat pe un vas comercial, a fost atacat, în timp ce înota, de un rechin, care i-a smuls piciorul, înainte ca tovarășii săi să poată interveni. Watson se luptă în apă, dar corpul său alb și gol pare că se pierde în valuri, ca și când ar fi deja pe jumătate parte din mare. Dar Watson a supraviețuit întâmplării și a devenit comerciant și politician de succes la Londra, unde a fost și primar, între 1796 și 1797. Se crede că Watson însuși i-a comandat lui Copley pictura. Cercetările recente s-au axat pe contextul socio-istoric al prezenței marinarului negru din centrul bărcii – unul dintre primele exemple de afro-americani protagoniști eroici în arta occidentală. Tema curajului, a lucrului în echipă, a perseverenței și a succesului propriu sunt idealuri tipice unui colonialist precum Copley. Erau, de fapt, și idealurile pe care revoluționarii sperau să le realizeze în noile State Unite ale Americii. **AH**



Bule de săpun
Johann Melchior Wyrsch

1784 | ulei pe pânză | 48 x 46 cm |
Musée des Beaux-Arts, Besançon, Franța

Johann Melchior Wyrsch (1732–1798) s-a născut la Buochs, în Elveția. În 1753, s-a stabilit la Roma ca să studieze cu Gaetano Lapis, iar, ulterior, la Academia Franceză. S-a mutat la Besançon, în regiunea franceză Franche-Comté, fiind fondatorul și directorul Academiei de pictură și desen. A excelat în realizarea de picturi cu subiect religios, fiind căutat și pentru portrete. În 1784, a fost numit „cetățean de onoare" în Besançon. În Lucerna, Elveția, a fondat o școală de pictură, dar a rămas acolo pentru puțin timp, cu vederea din ce în ce mai slabă. S-a retras în orașul său natal, Buochs, unde concitadinii l-au numit „pictorul orb". În acest tablou, un băiețel cu un aer solemn face baloane de săpun printr-un tub. Baloanele de săpun erau simbolul convențional al caracterului trecător al vieții și al vanității lucrurilor lumești. Pictura este o ilustrare perfectă a acestei teme, demonstrând talentul pictorului pentru portretistică. Din păcate, Wyrsch a fost împușcat mortal, în 1798, de trupele lui Napoleon care, atacând Buochs, i-au incendiat casa și au distrus multe dintre picturile sale. **TS**



Jurământul Horaților | Jacques-Louis David

1785 | ulei pe pânză | 330 x 401,5 cm | Luvru, Paris, Franța

Jacques-Louis David (1748–1825) este, probabil, cel mai mare pictor de subiecte ale propagandei politice din istorie. Pictor oficial al lui Napoleon, cele mai multe lucruri pe care le știm despre personalitatea legendară a împăratului și despre iconografia Revoluției Franceze provin din picturile teatrale, alegorice ale lui David. David a fost părintele neoclasicismului în pictură, curent care se baza pe mituri antice și fapte istorice, ca analogii la subiectele politice contemporane. *Jurământul Horaților* redă povestea, scrisă în anul 59 î.Hr., de istoricul roman Titus Livius, despre fiii a două familii, trei frați Horați și trei frați Curiați, care au luptat în războaiele dintre Roma și Alba, în jurul anului 669 î.Hr. Bărbații trebuie să lupte, chiar dacă una dintre femeile din familia Curiaților este căsătorită cu unul dintre Horați, iar o soră a Horaților este logodită cu unul dintre Curiați. În ciuda acestor legături, tatăl Horaților îi îndeamnă pe fiii săi să lupte cu dușmanii și aceștia îl ascultă, neluând în seamă durerea surorilor. Redând momentul în care bărbații pun idealurile politice deasupra intereselor personale, David le cere privitorilor să vadă în ei modele ale epocii politice tumultuoase. La fel de preocupat de realismul din pictură, pe cât era de idealurile politice, David a călătorit la Roma pentru a face copii după arhitectură chiar la fața locului. Când *Jurământul Horaților* a fost expus la Salonul de la Paris, din 1785, tabloul a avut un mare succes. Picturile lui David au încă un mare impact asupra privitorului datorită talentului cu care artistul a știut să dea glas puternicelor sale convingeri. **AH**



Moartea generalului Montgomery | John Trumbull

1786 | ulei pe pânză | Yale University Art Gallery, New Haven, SUA

John Trumbull (1756–1843), absolvent la Universității Harvard, a fost puternic influențat de compatriotul său, Benjamin West, fapt ce l-a determinat să creeze o serie de picturi având ca temă Războiul de Independență, menite a încuraja sentimentul național american. Picturile, inspirate atât de Weset, cât și de John Singleton Copley, sunt foarte bine concepute și pline de mesaje morale, pentru a susține cauza istorică justă a Americii. O trăsătură a stilului care contribuie la realizarea acestui scop este gestica personajelor: chiar și când mor, acestea au poziții elegante și pline de grație, dovadă a stilului neoclasic pentru care West, călăuza lui Trumbull, era cunoscut. Neoclasicismul elegant al lui Trumbull din *Moartea generalului Montgomery* se sprijină pe o compoziție foarte bine echilibrată. Plasat în mijlocul pânzei, generalul Montgomery, pe moarte, este centrul unei compoziții structurate în jurul unui „X". Ochiul alunecă din partea stângă jos a pânzei, urmând linia diagonală formată de brațele întinse ale soldaților din fața generalului, în sus, către generalul însuși încadrat de linia dramatică a steagurilor și de cerul negru din spate. Pictorul a reușit aici să sintetizeze elementele stilului academist la modă, pentru a crea un tablou viu și interesant care imaginează efectiv un moment politic important din istoria Statelor Unite. Picturile sale constituie, în sine, o propagandă extrem de abilă. **SS**



Goethe în Campagna | Johann Tischbein

1786–1787 | ulei pe pânză | 164 x 206 cm | Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt, Germania

Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829) provenea dintr-o familie cu numeroşi pictori din Hessa, el pregătindu-se iniţial cu unchiul său, Johann Heinrich Tischbein cel Bătrân (1722–1789), în Kassel. Ulterior, s-a mutat la Hamburg şi a studiat cu un alt unchi, Jacob Tischbein (1725–1791). Mare parte din opera sa timpurie poartă amprenta stilului baroc, popular în Germania la acea epocă; în 1777, pictorul s-a mutat la Berlin, devenind portretist la curtea Prusiei. Momentul-cheie al carierei sale a fost prima călătorie în Italia, în 1779, şi studiul la Roma cu sculptorul neoclasic Alexander Trippel. Tischbein a virat, astfel, către un clasicism rece pe care-l admirăm în lucrările sale de maturitate, devenind unul dintre cei mai importanţi reprezentanţi ai curentului neoclasic în epocă. *Goethe în Campagna* este cea mai celebră lucrare a sa, fiind pictată în timp ce artistul se afla la Roma pentru a doua oară. L-a întâlnit pe Johann Wolfgang Goethe, în 1786, şi l-a însoţit la Napoli, în 1787. Tocmai datorită prieteniei lor şi a succesului acestei picturi, Tischbein a fost supranumit „Goethe Tischbein". Înfăţişarea plină de eleganţă a lui Goethe, stând rezemat între nişte ruine antice şi plasat pe fundalul îndepărtat al Campagnei romane, arată măiestria autorului. Opera sa a avut o oarecare importanţă în răspândirea idealurilor neoclasice, mai ales prin intermediul ilustraţiilor sale la operele lui Homer. În 1799, s-a întors în Germania şi, începând din 1808, a fost pictor la curtea din Oldenburg, în nordul Germaniei. **TP**



Robert Burns | Alexander Nasmyth

1787 | ulei pe pânză | 38 x 32 cm | Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, Marea Britanie

Alexander Nasmyth (1758–1840) a fost supranumit „părintele peisagisticii scoţiene", dar nici o altă lucrare a sa nu este la fel de cunoscută precum acest impresionant portret al celui mai faimos poet scoţian. Portretul a fost comandat de editorul scoţian William Creech, din Edinburgh, pentru a ilustra o ediţie a poemelor lui Burns din 1787, dar Burns şi Nasmyth erau buni prieteni cu mult înainte de acest moment. Aveau acelaşi mecena, pe Patrick Miller of Dalswinton, împărtăşind şi aceleaşi opinii politice şi sociale radicale. La momentul realizării picturii, Nasmyth se afirma deja ca portretist la Edinburgh, iar Burns cunoscuse de curând celebritatea. Portretul bust, înscris într-un oval, îl înfăţişează pe Robert Burns încrezător în forţele proprii şi elegant, cu o urmă de amuzament în jurul ochilor şi al buzelor, hotărât şi fără obligaţii. Peisajul din fundal, care aminteşte de Ayrshire, satul lui Burns, aduce o notă de melancolie. Este un portret romantic, identificând poetul cu natura şi determinarea, dar temperat de o notă de raţionalism iluminist. Pictura a fost lăsată parţial nefinisată, Nasmyth oprindu-se odată ce a fost mulţumit de rezultatul obţinut. Portretul nu era foarte fidel realităţii, cum este portretul redând profilul aceluiaşi Burns, realizat de Alexander Reid, şi aflat, de asemenea, în Galeria Naţională de Portrete a Scoţiei. Reprodus în gravuri nenumărate, acesta a ajuns să fie reprezentarea standard a lui Burns. Burns a murit în 1796, la treizeci şi şapte de ani. Nasmyth a mai trăit încă aproape patruzeci de ani. **RG**



Doamna Richard Brinsley Sheridan | Thomas Gainsborough

1785–1787 | ulei pe pânză | 220 x 154 cm | National Gallery of Art, Washington, DC, SUA

Acesta este unul dintre portretele cele mai încântătoare executate de Thomas Gainsborough (1727–1788). Şi-a folosit talentul pentru a reda o asemănare izbitoare cu realitatea, realizând o evocare melancolică, de vis. Accentul pus pe dispoziţia sufletească, rar în portretistica vremii, a devenit ulterior o trăsătură importantă a mişcării romantice. Gainsborough o cunoştea pe femeie încă din copilărie, pictând-o şi când aceasta locuia în Bath (*Surorile Linley*, 1772). Erau prieteni de familie foarte apropiaţi, mai ales datorită pasiunii împărtăşite pentru muzică. O soprană talentată, Elizabeth se văzuse obligată să abandoneze cariera muzicală după ce fugise cu Richard Brinsley Sheridan (1751–1816), pe atunci doar un actor sărac. Sheridan a avut destul succes ulterior, atât ca scriitor, cât şi ca politician, însă nu şi în viaţa personală. Avea datorii importante la jocurile de noroc şi îşi înşela soţia frecvent. Acestea explică, poate, aerul melancolic şi mâhnit al lui Elizabeth. Gainsborough avea abilitatea de a îmbina diferitele elemente ale unei picturi într-un întreg armonios. În multe portrete, subiectul pare asemenea unei siluete din carton, decupată şi lipită în tablou pe un peisaj de fundal. Nu este cazul aici. Pictorul a acordat o mare atenţie peisajului pastoral luxuriant şi modelului elegant, asigurându-se că adierea vântului, care îndoaie şi leagănă crengile, face să fluture şi voalul din jurul gâtului personajului reprezentat şi i se joacă prin păr. **IZ**



Autoportret | Angelica Kauffmann

1787 | ulei pe pânză | 128 x 93,5 cm | Uffizi, Florenţa, Italia

Angelica Kauffmann (1741–1807) s-a bucurat de un statut mai bun decât cel obişnuit pictoriţelor din secolul XVIII, având în cercul său de prieteni şi de cunoştinţe artişti şi intelectuali de seamă. Unul dintre cei mai de nădejde susţinători a fost istoricul de artă Johann Winklemann, iar pictorul Joshua Reynolds a ajutat-o în activitatea desfăşurată în Anglia. Kauffmann cunoştea bine arta şi arhitectura clasică şi renascentistă, vizitând Italia, mai întâi în 1754 şi apoi în 1760, rămânând acolo timp de cinci ani. A realizat portrete ale englezilor care făceau Marele Tur, ceea ce înseamnă că, atunci când s-a stabilit în Anglia, era cunoscută de potenţialii cumpărători de tablouri. Pictoriţele erau, de obicei, obligate să se limiteze la naturi statice şi portrete, considerate drept genuri „potrivite" femeilor, dar Kauffmann a refuzat să se supună cutumelor. Era interesată de personaje mitice şi istorice, precum Elena, Venus, Cleopatra şi Andromaca. Picturile sale istorice au fost criticate şi la acea vreme, şi mai târziu din cauza indiferenţei faţă de eroismul neoclasic. Kauffmann este poate un neoclasicist cu sentimente. A realizat multe autoportrete, nu ca explorări ale eului, ci pentru a atrage atenţia eventualilor mecena şi pentru a accentua reputaţia frumuseţii, inteligenţei şi talentului său. În acest portret din 1787, în care nu ne priveşte în ochi, are o fundă verde în părul despletit. Veşmântul alb sugerează o rochie romană, dar prinsă cu un cordon deasupra taliei, în stil neoclasic. Este aşezată între coloane, cu vederea către munţi, ţinând în mână uneltele muncii ei, asociindu-şi astfel persoana cu natura şi arta. **WO**



Maria Antoaneta | (Marie-Louise) Élisabeth Vigée Le Brun

1788 | ulei pe pânză | 271 x 195 cm | Palatul Versailles, Versailles, Franța

Cel puțin douăzeci și cinci de portrete i-a făcut reginei Franței, Maria Antoaneta, apreciata (Marie Louise) Élizabeth Vigée Le Brun (1755–1842) în maniera rococo. În 1799, pictorița a fost chemată pentru a o picta pe regină, cele două femei devenind bune prietene. Vigée Le Brun a pictat-o pe Maria Antoaneta în multe costume și posturi, multe dintre aceste portrete fiind expuse la Palatul Versailles. Într-o lume dominată de bărbați, puternica patroană a artistei Vigée Le Brun i-a dat libertatea de a picta. Deși sunt evidente clișeele recuzitei cu stâlpi de marmură și draperii grele, Maria Antoaneta este înfățișată într-o postură foarte deschisă și flatantă, pe cât de neoficială și relaxată i se permitea să fie în acea epocă foarte strictă și iubitoare de etichetă, când reputația se clădea și se distrugea pentru motivele cele mai ridicole și lipsite de temei. „În timpul primei ședințe pe care am avut-o cu Majestatea Sa, povestește Vigée Le Brun, în memoriile sale scrise la vârsta de optzeci de ani, mi-am luat libertatea de a-i explica reginei modul în care poziția capului accentua aerul nobil al înfățișării ei. A răspuns pe un ton glumeț: «Dacă nu aș fi regină, ar spune că sunt insolentă, nu-i așa?»" Mândrul cap nu va rămâne mult timp pe umerii reginei, Maria Antoaneta fiind decapitată de ghilotină în 1793. În ajunul revoluției, Vigée Le Brun a fugit din Franța. A călătorit în Italia, Austria și Rusia, continuând să trăiască și să lucreze în cercuri aristocratice. Le Brun a devenit una dintre cele mai celebre portretiste ale epocii ei, excelând în tablouri cu mame și copii . **JH**



Mozart la pian | Joseph Lange

1789 | ulei pe pânză | 34,3 x 29,5 cm | Muzeul Mozart, Salzburg, Austria

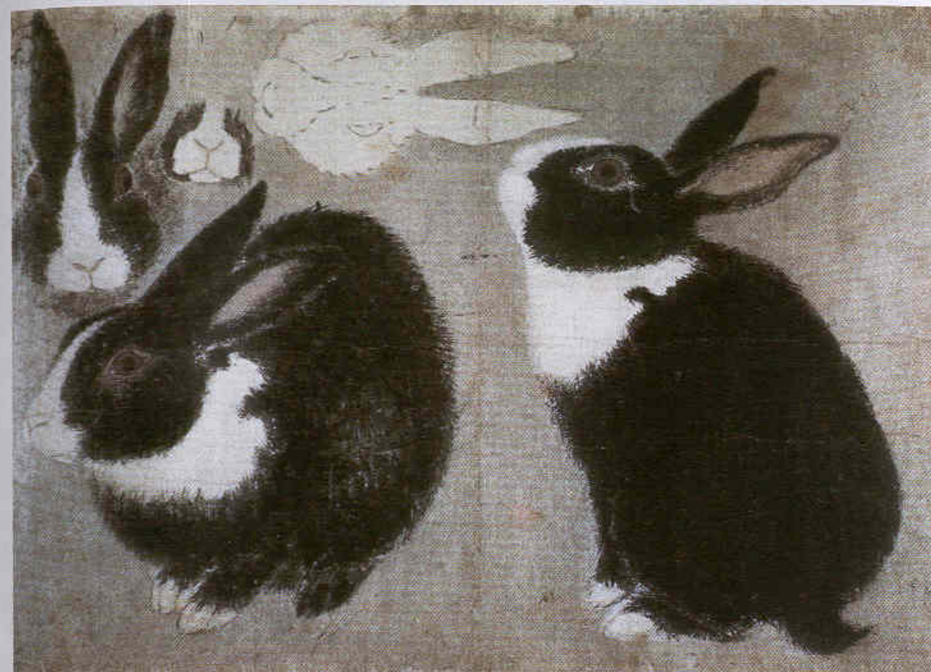
Unul dintre cei mai celebri muzicieni din lume, geniul care a fost Wolfgang Amadeus Mozart a fascinat întotdeauna publicul. Mai mulți artiști importanți i-au realizat portretul, cele mai multe după moartea compozitorului, când importanța sa era pe deplin recunoscută. Există doar în jur de douăsprezece portrete autentice înfățișându-l pe Mozart, mare parte dintre acestea comandate de tatăl compozitorului și doar trei realizate la cererea lui Mozart. Din cele douăsprezece, numai patru îl înfățișează exclusiv pe Mozart, printre care acest apreciat *Mozart la pian.* Acest portret neterminat, realizat de cumnatul lui Mozart, Joseph Lange (1751–1831), este o reprezentare romantică a compozitorului. Lange a realizat o imagine tulburătoare și plină de naturalețe a tânărului Mozart, cu doi ani înainte de moartea acestuia, în 1791. În portretul lui Lange, Mozart are o extraordinară profunzime a expresiei, părând adâncit în propriile gânduri. Deși pictura nu este terminată, partea de jos a pânzei rămânând goală, rămâne totuși unul dintre cele mai realiste portrete ale compozitorului. Ni-l puteam imagina cântând sau compunând, în timp ce, în alte portrete, este înfățișat în costume împodobite sau pozând rigid împreună cu familia. Cu adevărat, Constanze, soția lui Mozart, afirmase că portretul realizat de Lange prezintă cea mai mare asemănare cu soțul ei. Totuși, relația lui Lange cu Mozart pare că a fost ceva mai complicată. Soția pictorului, Aloysia, era sora mai mare a lui Constanze, și, înainte de căsătorie, avusese o relație cu Mozart. **AV**



Doamna Siddons ca muza tragediei | Joshua Reynolds

1789 | ulei pe pânză | 239,5 x 147,5 cm | Dulwich Picture Gallery, Londra, Marea Britanie

În acest tablou, Sir Joshua Reynolds (1723–1792) combină teatralismul, care dezvăluie imediat identitatea personajului, cu o lecție despre „Maniera Măreață" desprinsă din operele marilor maeștri italieni, precum Michelangelo și Rafael. Lui Reynolds îi plăcea teatrul și probabil că a văzut-o jucând pe Sarah Siddons. El o înfățișează în chip de Melpomene, muza tragediei în mitologia greacă, așezată pe tron, așa cum îi stă bine unei regine a actoriei. În spatele ei, personajele alegorice înfățișând Mila (în stânga) și Frica (în dreapta) țin pumnalul și cupa, tradițional asociate cu Melpomene. Poartă îmbrăcăminte specifică costumelor din teatrul acelor zile, iar dacă tronul flancat de slujitori amintește de Michelangelo, poziția eroinei este asemănătoare celor din picturile lui Domenichino, aparținând barocului italian. Tușele mângâietoare cu care este realizat chipul actriței amintesc de netezimea sculpturii clasice, Reynolds lăsând figura palidă și partea de sus a corpului într-o lumină ca de reflectoare, care îi conferă personajului, ivit din tonurile calde de brun și din umbrele clarobscurului din jur, rolul principal. Tușele texturate ale rochiei îi dau energie și, împreună cu lumina dramatică, amintesc de lucrările lui Rembrandt, pe care Reynolds îl studiase. Paleta cromatică monocromă este neobișnuită și dă o notă de clasicism monumental plin de armonie. Este de presupus că pictura a contribuit la îmbunătățirea statutului actorilor – considerați a fi decadenți și inferiori social în același fel în care lucrările lui Reynolds au ridicat statutul pictorilor. Cu acest amestec de vechi și nou, el demonstrează de ce a întruchipat arta și societatea secolului XVIII. **AK**



Schițele unui iepure negru cu pete albe | Maruyama Ōkyo

cca 1770–1790 | tuș și culoare pe hârtie | 19,4 x 26,5 cm | colecție privată

Maruyama Ōkyo (1733–1795) a fost un artist versatil, apreciat ca precursor al artei japoneze contemporane datorită fuziunii dintre realismul occidental și tehnica de pictură tradițională est-asiatică. Născut într-o familie de fermieri, Okyo s-a mutat la Kyoto unde a lucrat ca ucenic într-un atelier de jucării. Fascinat de perspectivă și de redările realiste din picturile europene realizate cu *camera obscura*, Ōkyo a început să studieze procedeele occidentale, realizând o serie de *magane-e*, sau „picturi prin lentilă", redând scene din Kyoto pentru cinescop. A studiat, de asemenea, și stilul Kano, și pictura chinezească, excelând în maniera tradițională a pictării cu pensula. Pe mai multe foi dintr-un album, din care face parte și această imagine, sunt prezente schițe extrem de detaliate, înfățișând flora și fauna în maniera unui studiu european de botanică. Caietul de schițe după natură, de Watanabe Shiko (1638–1755), a avut o influență importantă asupra realismului lui Okyo. Totuși, desenul lui dovedește preocuparea pentru o sinteză dintre elementele realiste și cele mai decorative ale stilului Kanō. În ciuda veridicității descrierilor, imaginile au un aer de reflecție, iar printre motivele sale se numără creaturi imaginare, precum dragoni și fantome. A fost probabil primul artist japonez care a realizat nuduri după model. Okyo a avut mulți ucenici și, împreună cu Matsumura Goshun (1752–1811), a pus bazele stilului cunoscut ca Școala Maruyama-Shijo sau Școala de la Kyoto, exercitând o influență marcantă asupra picturii japoneze din perioadele următoare. **FN**



Moartea lui Marat | Jacques-Louis David

1793 | ulei pe pânză | 165 x 127 cm | Musées Royaux des Beaux Arts, | Bruxelles, Belgia

Jacques-Louis David (1748–1825) a fost devotat cauzei Revoluției Franceze. Tabloul său, *Jurământul Horaților* (1784), aflat la Luvru, a fost considerat adesea ca o chemare la arme a poporului francez, îndemnându-i să se alăture cauzei revoluției. David nu și-a pierdut deloc avântul politic nici în perioada în care a lucrat *Moartea lui Marat*. Tabloul comemorează moartea lui Jean-Paul Marat (1743–1793), unul dintre liderii cei mai controversați ai Revoluției. În 1793, idealurile înalte ale Revoluției s-au transformat într-o adevărată baie de sânge, cunoscută drept „Marea Teroare". Deși supranumit „prietenul poporului", Marat a fost unul dintre instigatorii acestei faze a revoluției, dar violența s-a întors împotriva lui. Pe 13 iulie 1793, Marat a fost ucis în baie de Charlotte Corday, care sprijinea o facțiune politică rivală. David a făcut parte din guvernul revoluționar – membru ales al Convenției Naționale, care a votat pentru moartea regelui –, așa că era normal să fie desemnat ca să redea evenimentul. Pictorul știa că Marat folosea baia ca birou, din cauza unei probleme dermatologice grave, și că purta un turban înmuiat în oțet pentru a-și ușura disconfortul. El a modificat aspectul băii lui Marat, dându-i o înfățișare spartană, mai potrivită pentru un lider revoluționar. Corpul lui Marat are o poziție care amintește de Isus mort. David este cunoscut drept unul dintre cei mai mari pictori neoclasici – stilul său este deliberat diferențiat de gusturile rococo ale disprețuitei familii regale franceze. IZ



Pinkie | Sir Thomas Lawrence

1794 | ulei pe pânză | 148 x 102 cm | Huntington Art Collection, San Marino, SUA

Aflată în pragul adolescenței, această fată de unsprezece ani pare că plutește deasupra peisajului în care este pictată. Fusta transparentă și fundele de satin flutură în vântul care agită norii în imensitatea cerului din spatele ei. Pictura stârnește imaginația cu energia, strălucirea și romantismul său. Tabloul este tipic pentru pictor – un copil-minune care a avut origini foarte modeste și care a devenit cel mai mare portretist al epocii, președinte al Academiei Regale și cavaler al regatului. Având doar douăzeci și cinci de ani când a realizat această pictură, Thomas Lawrence (1769–1830) era deja pictor la curtea regală și membru al Academiei Regale. Sarah, poreclită „Pinkie", făcea parte dintr-o bogată familie din Jamaica colonială. Când a fost trimisă la școală, la Londra, la vârsta de nouă ani, bunica ei din Jamaica, ducându-i dorul, i-a comandat portretul. Unghiul de vedere foarte jos face ca Sarah să pară integrată în văzduhul prin care adie vântul, un copil al naturii care amintește de ideile romantice ale lui Jean-Jacques Rousseau, foarte populare în epocă. Pensulația este perfect stăpânită și fără nici un efort: tușele transparente fac ca hainele fetei să danseze ușoare în vânt, iar cele mai apăsate par că le împiedică să se topească în neant. *Pinkie* este unul dintre cele mai celebre tablouri din lume, o imagine a tinereții eternizată și pe cutiile de ciocolată Cadbury, în anii 1920. Trist este faptul că Pinkie, subiectul acestui tablou atât de plin de viață, a murit în anul următor celui în care a fost pictată. **AK**



Titania trezindu-se înconjurată de zâne
Henry Fuseli

1794 | ulei pe pânză | 170 x 134,5 cm | Kunsthaus, Zürich, Elveția

Unul dintre principalii pictori romantici, Henry Fuseli (1741–1825) a realizat tablouri care explorau latura întunecată a psihicului uman. Această pictură se înrudește cu *Coșmarul* (1781) – unde groaza și erotismul se amestecă, dar se concentrează pe o altă temă preferată de romantici: feeriile. Sursele de inspirație ale lui Fuseli erau cele literare, mai ales Shakespeare, Milton și Dante. Din fericire pentru el, interesul pentru Shakespeare reînviase în epocă. În 1789, John Boydell (1719–1804), viitor lord primar al Londrei, a decis să promoveze arta engleză prin deschiderea unei Galerii Shakespeare, exclusiv pentru tablouri inspirate din teatrul acestuia. Patru ani mai târziu, James Woodmason a înființat o galerie asemănătoare la Dublin. Picturile lui Fuseli au fost expuse în ambele galerii – nouă, la Boydell, și cinci, la Woodmason. *Visul unei nopți de vară* a constituit sursa de inspirație pentru două dintre subiectele preferate ale lui Fuseli: zânele și visele. *Titania trezindu-se înconjurată de zâne* face parte din grupul Woodmason, basmele fiind mai puțin înspăimântătoare decât cele din tablourile pentru Boydell. Titania îl mângâie pe Bottom, iar Peaseblossom masează capul măgarului. În dreapta, Cobweb este îmbrăcat în armură și omoară o albină, pentru a-i fura sacul cu miere pentru iubitul reginei. În prim-plan, alte făpturi dansează și cântă, dintre care una are cap de insectă, figură împrumutată din Commedia dell' Arte. În colțul din dreapta sus, Puck privește scena, înainte s-o elibereze pe Titania din vrajă. **IZ**



Vedere de nord a portului Sydney
Thomas Watling

1794 | ulei pe pânză | 91 x 121 cm | Dixson Galleries, State Library of NSW, Sydney, Australia

Scoțianul Thomas Watling (1762–1814) a fost primul pictor profesionist venit în New South Wales, Australia, aceasta fiind prima sa pictură în ulei care înfățișează orașul Sydney. Watling nu călătorise de plăcere – în orașul său natal, Dumfries, fusese condamnat pentru falsificare de bancnote la paisprezece ani de deportare în nou înființata colonie penală din Botany Bay. A sosit în Port Jackson în 1792 și s-a făcut cunoscut pentru desenele cu păsări, pești, mamifere, plante și aborigeni; multe dintre acestea se află acum la British Museum. Studiile sale topografice, ca această pictură detaliată a portului Sydney, redau flora și fauna locală, deși compoziția cu accente italiene mai atenuează realitatea acelei colonii penitenciare izolate și aspre, care adăpostea 2 000 de deținuți. Identitatea autorului a fost pusă sub semnul întrebării deoarece pânza este datată 1794 pe spate și nu există mărturii ale existenței în colonie a unor artiști care să folosească pictura în ulei înainte de 1812 – aproape zece ani după ce Watling a fost grațiat și s-a întors în Scoția. Este posibil să fi pictat tabloul la o dată ulterioară, bazându-se pe desene anterioare. Ținând cont de infracțiunea de fals pentru care fusese condamnat, este ironic faptul că planurile sale de a realiza o carte cu lucrările pictate în colonie au fost date peste cap de secretarul guvernatorului, care a publicat propria carte, folosind copii neautorizate ale ilustrațiilor lui Watling. De aceea, doar generațiile ulterioare de australieni au putut aprecia dovezile lăsate de Watling privind întemeierea țării lor. **OW**



Reverendul Robert Walker patinând pe Duddingston Loch
Sir Henry Raeburn

cca 1795 | ulei pe pânză | 76,2 x 63,5 cm | National Gallery of Scotland, Edinburgh, Marea Britanie

Raeburn (1756–1823) a fost principalul portretist scoţian al epocii sale, dar, spre deosebire de mulţi dintre compatrioţii săi, a ales să rămână în ţara sa natală şi nu a plecat în Anglia. Acest lucru a fost benefic, cariera sa desfăşurându-se în zilele de aur ale Iluminismului scoţian, iar Raeburn s-a aflat în poziţia unică de a înregistra această înflorire a vieţii culturale şi intelectuale a naţiunii. Stabilit la Edinburgh, departe de rivalităţile şi de competiţia cu care s-ar fi confruntat la Londra, el şi-a dezvoltat un stil îndrăzneţ şi foarte personal. Originalitatea lui Raeburn este evidentă în acest tablou, cel mai celebru al pictorului. Cunoscut şi sub numele de *Preotul patinator*, tabloul îl înfăţişează pe preotul Robert Walker (1755–1808) de la biserica Canongate din Edinburgh, care ulterior a devenit preot militar în Detaşamentul Regal de Arcaşi. Autor prolific şi mare sportiv, Walker fusese membru al clubului de patinaj din Edinburgh încă din 1780. În tabloul lui Raenburn, este redat cu braţele încrucişate, atitudine descrisă de un tratat contemporan despre patinaj drept: „modul adecvat de a patina pentru nobili". Portretul demonstrează predilecţia lui Raeburn pentru efectele ingenioase de lumină; chipul preotului este redat din profil, personajul fiind văzut ca o siluetă, pe fundalul unui cer pal, ameninţător, şi al peisajului vag. Spaţiul larg contrastează puternic cu câteva detalii fine, precum fundele patinelor şi urmele delicate lăsate pe gheaţă, indicaţii ale pregătirii lui Raeburn ca bijutier. **IZ**



George Washington
Gilbert Stuart

1796 | ulei pe pânză | 244,5 x 153 cm | Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, SUA

Odinioară proprietar de plantaţie, primul preşedinte al Americii este înfăţişat într-o postură regală – măcar că era republican. Un ten plin de viaţă acoperă un chip fără expresie, poate chiar fără farmec, dar care respiră hotărâre, răbdare şi încredere. Nu este de mirare că această imagine a devenit efigia prezentă pe dolarii americani în circulaţie şi astăzi. George Washington i-a pozat pentru prima dată compatriotului său Gilbert Charles Stuart (1755–1828) la Philadelphia în noiembrie 1794. De la acea şedinţă urmată de alte câteva, Stuart a realizat mai mult de o sută de tablouri ale lui Washington. Acest portret „Lansdowne" – după numele proprietarului –, împreună cu un altul neterminat (cunoscut ca „Athenaeum"), este unul dintre cele mai celebre. Stuart începea să-şi picteze portretul prin fixarea zonelor mari de culoare şi apoi lucra la detalii. Acest procedeu îi permitea să sară peste schiţele preliminare. Felul în care trata carnaţia, ca în acest exemplu, era remarcabil. Nu s-a inspirat din nici un mare maestru, bazându-se pe ceea ce propriii ochi şi instinctul îi spuneau. Pentru a reda carnaţia, folosea toate culorile pe care le avea, fără să le amestece. Îi plăcea să vadă fiecare culoare strălucind prin stratul următor, ca şi când pielea ar fi fost transparentă. George Washington are o atitudine atât de plină de autoritate, încât pictorul poate să se lipsească de pompă şi de alte circumstanţe oficiale. Stuart a realizat portretele primilor cinci preşedinţi americani, dar a fost mult mai mult decât portretistul Părinţilor Fondatori ai naţiunii americane, el stabilind o direcţie pentru arta naţională americană ulterioară. **JH**



Contesa Cornelia Adrienne Bose
Johann Friedrich August Tischbein

1798 | ulei pe pânză | 210 x 138 cm | Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Germania

Johann Friedrich August Tischbein (1750–1812), cunoscut și sub numele de Friedrich Tischbein, s-a născut la Maastricht, într-o numeroasă familie de pictori de succes. S-a pregătit inițial cu tatăl său, apoi cu unchiul său, Johann Heinrich Tischbein cel Bătrân (1722–1789), un mare portretist al vremii. Friedrich i-a urmat exemplul și și-a clădit o carieră pictând portretele elegante ale burgheziei și ale celor avuți. În 1772, s-a mutat la Paris, unde picturilor sale le-a fost insuflat un ușor aer rococo, și apoi la Roma, în 1777, unde stilul său a evoluat în direcția neoclasică, menținând totuși paleta coloristică caldă și subtilă din etapele anterioare. La Roma și la Paris a putut admira operele lui Anton Raphael Mengs și Jaques-Louis David, care au avut un impact evident asupra sa. Tischbein a fost influențat și de pictorii englezi Thomas Gainsborough și George Romney, ajungând să-și dezvăluie un stil eclectic propriu în pictura portretistică, în care combină realismul, neoclasicismul și romantismul. Portretul contesei Bose este o dovadă a sintezei pline de farmec pe care o realizează între neoclasicismul calm și căldura romantismului. Tischbein a devenit un maestru al așezărilor în poză, realizând portrete care surprind esențialul trăsăturilor subiecților săi. În portretul Corneliei Adrienne Bose, transmite grația și poziția socială a contesei, dar și calitățile de mamă. Există un aer de melancolie în privirea femeii, care sporește atmosfera romantică a picturii. Stabilindu-se în Leipzig, Tischbein a dobândit mare succes ca pictor portretist chiar din timpul vieții, redându-și subiecții cu sensibilitate și cu o mare putere de pătrundere psihologică. **TP**



Castelul Berry Pomeroy, Devon
Thomas Girtin

1798 | acuarelă pe hârtie | 27,5 x 39 cm | Sotheby's, Londra, Marea Britanie

J.M.W. Turner spunea că „dacă ar mai trăi Tom Girtin, aș muri de foame", și, deși este o exagerare, afirmația vorbește despre extraordinarul talent al lui Thomas Girtin (1775–1802). Pregătirea artistică a lui Girtin a început cu lecțiile de desen și ucenicia cu acuarelistul topograf Edward Dayes. În adolescență, Girtin și Turner au devenit prieteni și au frecventat împreună celebra academie a doctorului Thomas Monro. Monro i-a angajat să copieze lucrările lui J.R. Cozens, „părintele" acuarelei în Anglia, Girtin realizând desenele, iar Turner colorându-le. Stilul personal al lui Girtin, caracterizat de linii definite precis, tonalități solide și zone întinse acoperite de o paletă coloristică limitată, poate fi observat în *Castelul Berry Pomeroy*. Lucrarea este remarcabilă prin nota de precizie și prin compoziție. Prin combinarea dintre viziunea calmă a naturii, fără detalii superflue, și înțelegerea desăvârșită a efectelor luminii și atmosferei, Girtin a realizat lucrări foarte personale și apreciate pentru efectul estetic. A murit la o vârstă fragedă, cauza morții fiind astmul ori o boală de inimă. Dar, în decursul scurtei sale existențe, a fost foarte prolific, lucrările realizate având un efect de durată asupra dezvoltării ulterioare a acuarelei și a peisagisticii, în special din Anglia și din Statele Unite. Deși succesul lui Turner l-a umbrit pe acela al lui Girtin, Girtin a fost cel care a deschis drumul pentru acuareliștii care au urmat, stilul său îndrăzneț fiind frecvent copiat în secolul XIX. **TP**



Romantism *vs.* Realism

Frăția prerafaelită

Impresionism și postimpresionism

Simbolism

Fin de siècle

anii 1800



Vishnu Visvarupa, Păstrătorul Universului, reprezentat drept Lumea Întreagă | anonim

secolul XIX | acuarelă pe hârtie | 38,7 x 28 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

Vishnu este una dintre cele trei zeități principale din panteonul hindus, împreună cu Shiva distrugătorul și Brahma creatorul. Venerat ca protector și păstrător al lumii și drept cel care restabilește ordinea morală, Vishnu este cunoscut prin intermediul diferitelor sale reîncarnări, în animale și profeți, dintre care Krishna este cel mai faimos. Această manifestare cosmică a lui Vishnu este cunoscută sub numele de Visvarupa. Adesea înfățișat ca un bărbat tânăr și frumos, cu coroană pe cap, Vishnu este decorat cu imagini populare care reproduc relatări din textele sfinte *Bhagavad Gita*. Asemenea picturilor Școlii Jaipur, din nord-vestul Indiei, realizate pentru nobilii sau conducătorii locali, astfel de înfățișări au drept scop să inspire și să educe credincioșii. În *Vishnu Visvarupa, Păstrătorul Universului, reprezentat drept Lumea Întreagă*, Vishnu apare în fața unui nor aureolat, având patru brațe care țin diferite obiecte, indiciu al faptului că poate să realizeze mai multe lucruri în același timp. Scoica, care este și instrument muzical, simbolizează rolul lui Vishnu, dătător de viață nemărginirii apelor primordiale. Discul este o reprezentare solară care are puterea de a da la o parte vălul de ignoranță și întuneric, prin intermediul cunoașterii și al aspirației spre armonie a ființei umane. Floarea de lotus, unul dintre cele mai vechi simboluri hinduse ale purității și puterii spirituale, atunci când este deschisă, reprezintă perfecțiunea umană ajunsă la desăvârșire în cadrul procesului de iluminare. Într-un stil de pictură luminos, dar fără adâncime, corpul lui Vishnu este redat în albastru, culoare simbolizând infinitul cerului. **SWW**



Hambletonian, periat
George Stubbs

1800 | ulei pe pânză | 209 x 367,5 cm | Mount Stewart House, County Down, Marea Britanie

Nici un alt pictor nu a putut să-l întreacă pe George Stubbs (1724–1806) în pictarea cailor. Stubbs a stăpânit materialitatea culorii, ajungând la imagini naturaliste fără de cusur, dar ceea ce este adesea trecut cu vederea este talentul său de a înfățișa silueta umană și de a capta esența peisajului. Fascinația lui Stubbs pentru natură în relație cu ființe de tot felul se reflectă în atenția sa aproape obsesivă pentru detalii. Cariera sa de pictor de cai își are explicația în cunoștințele aprofundate de anatomie cabalină. Pe când avea în jur de treizeci de ani, Stubbs a petrecut un an și jumătate făcând disecții și desenând cai, la o fermă izolată din Linconshire. Din aceste măceluri, determinate de setea de cunoaștere caracteristică Iluminismului, au izvorât tratatul său, *Anatomia calului*, precum și dorința fermă de a reda realitatea. Pictat când Stubbs avea șaptezeci și cinci de ani, tabloul, aproape în mărime naturală, *Hambletonian, periat*, constituie apogeul preocupării artistului pentru înfățișarea realității și interesul său târziu pentru anatomia comparată. Stubbs a ales momentul în care calul de curse este periat, după efortul depus în competiție. Antrenorul și grăjdarul încearcă să-l liniștească pe pursângele obosit, dar corpul încordat al animalului și comportamentul tensionat pun în umbră peisajul și tot ce cuprinde acesta, retrogradând orice alt fapt la poziția de simplu detaliu. Chiar dacă Stubbs nu ar mai fi realizat nici un alt tablou, doar *Hambletonian, periat* i-ar fi asigurat un loc de frunte în arta occidentală. **PB**



Castelul Windsor, terasa de nord | Paul Sandby

1800 | guașă | 46,5 x 61,5 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

În secolul XVIII și la începutul secolului XIX a existat în Anglia o tradiție a desenelor și picturilor topografice, în care peisajele erau înfățișate cu o mare acuratețe și în detaliu. Exactitatea redării priveliștii avea cea mai mare importanță, astfel încât nu prea era loc pentru licențe artistice. Paul Sandby (1730–1809) a schimbat cursul acestui gen de pictură prin realizarea unei punți de legătură cu peisagistica artistică. A studiat cu fratele său, arhitectul Thomas Sandby (1721–1798), înainte să înceapă să se pregătească pentru meseria de cartograf militar la Londra. În timpul unei expediții topografice în Scoția, artistul a început să lucreze cu acuarele, dezvoltându-și propria manieră. Lucrările sale erau puternic construite, dar realizate într-un stil foarte rafinat. El a imprimat lejeritate și sensibilitate atmosferei, precum și un colorit liric. Peisajele includeau adesea personaje realizând activități cotidiene. Paul și Thomas Sandby au fost membri fondatori ai Academiei Regale, opera lui Paul fiind admirată de pictori precum Gainsborough și Turner. **TP**



Diagrama tantrică a piciorului drept | anonim

1800 | guașă și acuarelă | colecție privată

Reflexologia este știința care studiază centrii nervoși din talpă, în relație cu diferite părți ale corpului. Prin localizarea punctelor energetice corespunzătoare din talpă, un reflexolog poate stimula și armoniza funcționarea intestinelor, rinichilor, plămânilor și a pielii. *Diagrama tantrică a piciorului drept* este o Yantra sau o schemă grafică ajutătoare, ce cartografiază structurile interne prin seturi de simboluri, numere și figuri geometrice. A fost gândită ca un ghid contemporan pentru reflexologii vremii și pentru generațiile viitoare, care se vor ocupa de științele medicale și cosmologice, diagrama simbolizând căutarea absolută și nemijlocită a cunoașterii. O talpă a piciorului drept, de culoare roz, este înconjurată de triunghiuri, simbolizând elementele active și retroactive ale reflexoterapiei. În religia hindusă, partea dreaptă a corpului corespunde virtuții. Scoica și floarea de lotus, simboluri tradiționale ale iluminării, sunt asociate cu stomacul și intestinele. Sabia albă și armele sunt asociate cu plămânii și, respectiv, cu ochii. Având culori armonioase și un finisaj care absoarbe lumina, această diagramă redă frumusețea științei holistice în care se interferează atât planul spiritual, cât și cel fizic. **SWW**



Coșmarul
Nicolai Abraham Abildgaard

1800 | ulei pe pânză | 41 x 25 cm | colecție privată

În 1781, pictorul elvețian Henry Fuseli a pictat un tablou care va îngrozi și va fermeca privitorii secole de-a rândul. În uleiul lui Fuseli, o tânără voluptuoasă, dormind cu fața în sus și îmbrăcată într-o cămașă strânsă pe corp, este strivită de apăsarea unui coșmar ghemuit pe pieptul ei. Pictura este considerată o alegorie a durerii fără limite provocate de iubirea pierdută. Printre cunoștințele lui Fuseli se număra și pictorul danez Nicolai Abildgaard (1743–1809), care a creat o versiune proprie după sinistra imagine. Guvernul olandez l-a numit pe Abildgaard pictor istoric regal. A fost cunoscut în decursul întregii sale vieți drept unul dintre cei mai importanți pictori istorici olandezi și o figură reprezentativă în mișcarea romantică. În tabloul lui Abildgaard, coșmarul fantasmagoric este ghemuit pe trupul adormit al femeii dezbrăcate, întinsă alături de iubitul ei. Alăturarea unui al doilea corp, care stă întors cu spatele la victimă și la siluitorul ei demonic, face ca imaginea să fie și mai erotică și, poate, mai înspăimântătoare. Nu mai este vorba doar de redarea unei stări psihologice, ci de o imagine a terorii psihice personificate. **AH**



Portretul doamnei Récamier
Jacques-Louis David

1800 | ulei pe pânză | 175 x 244 cm | Luvru, Paris, Franța

Acest tablou este considerat ca fiind cel mai bun portret realizat de Jacques-Louis David (1748–1825). Cu grația, simplitatea și structura sa sobră, tabloul este și unul dintre cele mai clare exemple ale neoclasicismului. Modelul lui David, Juliette Récamier, era favorita societății pariziene. Soția unui bogat bancher lionez, era însă și obiectul atenției multor bărbați, toți sfârșind prin a fi respinși de aceasta. David s-a inspirat din reputația virtuoasă a Juliettei. Cu picioarele goale, rochie albă și bijuterii antice, ea pare a fi o vestală virgină a timpurilor moderne. Acest aspect este subliniat și de atitudinea în care pozează. Privirea femeii este inocentă și directă, dar corpul ei, întors cu spatele, este de neatins. Ședințele de pictură nu mergeau ușor: pictorul era iritat de lipsa de punctualitate a Juliettei, iar ea obiecta la unele libertăți artistice pe care și le luase pictorul, inclusiv la faptul că îi îndulcise culoarea părului pentru a se încadra în schema coloristică. Decizia artistului a fost binevenită, căci impactul picturii datorează mult severității rigide. Elevul lui David, Ingres, a împrumutat poziția Juliettei pentru a o reproduce în cea mai importantă lucrare a sa, *La Grande Odalisque*. **IZ**



Maja desnuda | Goya

1800 | ulei pe pânză | 97 x 190 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

Francisco Goya y Lucientes (1746–1828) a pictat celebrul și controversatul tablou *Maja desnuda (Maja dezbrăcată)* pentru Manuel Godoy, nobil și prim-ministru al Spaniei. Godoy avea în colecție mai multe nuduri feminine, într-o încăpere special amenajată. *Maja desnuda* ar fi putut părea îndrăzneață și chiar pornografică, pe lângă alte lucrări precum *Venus și Cupidon*, de Velázquez (cunoscută și sub numele de *Venus Rokeby*, cca 1650). Părul pubian al modelului este vizibil – lucru considerat obscen la acea vreme –, iar statutul social inferior al unei maje și postura sa ostentativă, cu sânii și brațele împungând aerul, sugerează faptul că modelul avea o mai mare accesibilitate sexuală decât zeițele tradiționale din arta occidentală. Totuși, ea este și altceva decât, pur și simplu, un obiect al dorinței masculine. Goya se prea poate să fi redat noul *marcialidad* („caracterul direct") al compatrioatelor sale contemporane și să fi explorat subiectul interzis al sexualității feminine. Poza majei este agravată de privirea ei sfidătoare și de nuanțele reci ale pielii, care simbolizează independența acesteia. Așa cum a scris criticul Robert Hughes, „este, în mod sfidător, ea însăși, atrăgând desigur, dar în condițiile impuse de ea. Nu este o păpușă, o atracție pasivă și receptivă la fanteziile bărbaților... Chiar și fără haine (sau poate tocmai de aceea) ea este adevărata maja, încăpățânată, ironică și care nu poate fi manevrată". Goya a plătit prețul încălcării tabuului în 1815, când Inchiziția l-a interogat în legătură cu acest tablou, fiind concediat ulterior din funcția de pictor al curții regale. **KM/SP**



Familia lui Carol al IV-lea | Goya

1800–1801 | ulei pe pânză | 280 x 336 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

În 1799, Francisco Goya y Lucientes (1746–1828) a fost numit primul pictor la curtea lui Carol al IV-lea al Spaniei. Regele i-a comandat un tablou de familie, iar, în vara anului 1800, pictorul a realizat o serie de schițe în ulei cu aranjamentul oficial al diferitelor personaje. Rezultatul final a fost descris ca fiind cel mai important portret al lui Goya. În tablou, membrii familiei poartă haine strălucitoare, extrem de elegante, etalând diversele ordine regale. Dar, în ciuda pompei și a splendorii, artistul a folosit un stil naturalist, captând caracterul individual al fiecăruia, astfel încât fiecare „este îndeajuns de individualizat pentru a rupe unitatea care se așteaptă de la un portret de grup", după cum a comentat un critic. Desigur, figura dominantă este cea a reginei Maria-Luiza, aflată în centrul tabloului. Ea, și nu regele, se ocupă de problemele politice, iar relația ei extraconjugală cu favoritul regal (și protectorul lui Goya), Manuel Godoy, era bine-cunoscută. Totuși, se poate observa și latura ei tandră, evidentă în felul în care își ține copiii. Deși unii critici au interpretat naturalismul deloc măgulitor ca pe o satiră, Goya nu s-ar fi expus în acest fel. Familia regală a aprobat pictura și a apreciat-o ca pe o confirmare a puterii monarhiei în acele timpuri foarte tumultuoase. Goya îi aduce un omagiu și predecesorului său, Velázquez, pictându-și autoportretul cum o făcuse acesta în *Las Meninas* (1656). Totuși, dacă Velázquez s-a pictat pe sine ca pictor, într-o poziție centrală, Goya este mai conservator, el apărând din umbra a două pânze aflate în spate, la stânga. **KM/SP**



Portretul domnișoarei Charlotte du Val d'Ognes
Constance Marie Charpentier

cca 1801 | ulei pe pânză | 162,5 x 129,5 cm | Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

În 1917, Muzeul Metropolitan de Artă din New York a achiziționat *Portretul domnișoarei Charlotte du Val d'Ognes*, crezându-l o operă de Jacques-Louis David. Veșmântul alb, clasic, al tinerei, coafura după model grecesc și interiorul spartan, toate contribuiau la această atribuire, dar, în 1951, Charles Sterling, pe atunci director al muzeului, a ajuns la concluzia că tabloul fusese, de fapt, pictat de Constance Marie Charpentier (1767–1849), elevă a lui David. De atunci, atribuirea portretului, unul dintre cele mai populare tablouri ale muzeului, fie lui Constance Marie Charpentier, fie altei pictorițe, Marie-Denise Villers (1774–1821), a constituit un subiect de dezbatere între istoricii de artă și critici. Imaginea impresionantă și luminoasă a subiectului la planșa de desen poate fi citită ca un portret al respectului reciproc între două pictorițe. Atribuirea lui Sterling a făcut ca acest portret cu aer intim să fie recunoscut drept una dintre cele mai bine realizate și respectate lucrări ale unei pictorițe occidentale. Dar, odată tabloul atribuit unei femei și nu lui David, valoarea sa de piață a scăzut dramatic. În același timp, criticii au început să-i atribuie „caracteristici feminine". Compozitorul francez Francis Poulenc a definit pictura drept o „capodoperă misterioasă", supranumită și „Mona Lisa secolului XVIII". În evaluarea sa, Sterling scria: „Poezia, mai degrabă decât plasticitatea sa, farmecul evident și slăbiciunile inteligent ascunse, ansamblul alcătuit din mii de atitudini subtile, toate par să dezvăluie spiritul feminin". **AH**



Napoleon trecând Alpii
Jacques-Louis David

1801 | ulei pe pânză | 272 x 230 cm | Luvru, Paris, Franța

Jacques-Louis David (1748–1825) a reprezentat modelul artistului politic. A fost un susținător fervent al Revoluției Franceze (1789–1799), foarte aproape de a-și pierde viața sub ghilotină. Ulterior, la următorul val de evenimentele politice, a devenit un suporter entuziast al lui Napoleon Bonaparte, folosindu-și talentul pentru a-l glorifica pe împărat. Acest tablou evocă trecerea Alpilor de către Napoleon, în 1800, în fruntea armatei care va invada nordul Italiei. Scena a fost aleasă de Napoleon însuși, care i-a cerut pictorului să-l înfățișeze „calm, călare pe un armăsar focos". Trăsăturile împăratului sunt idealizate, în special din cauză că Napoleon refuza să ia parte la ședințele de pozat. Drept urmare, pentru a putea reproduce poziția, David a trebuit să-și pună fiul în vârful unei scări. Uniforma era cea originală, pictorul împrumutând uniforma purtată de Napoleon în bătălia de la Marengo (1800). Tabloul lui David este, în primul rând, un port-drapel al măreției imperiale. Coama calului și pelerina împăratului, fluturând în vânt, dau compoziției grandoare, iar pe stânca din spate sunt dăltuite numele lui Hannibal și Charlemagne (Carol cel Mare), alți doi generali victorioși care și-au condus armatele peste Alpi. Ca în toate lucrările de propagandă, adevărul era ceva mai prozaic. Napoleon traversase Alpii pe vreme foarte bună. Și, deși David s-a inspirat din statuia ecvestră a lui Petru cel Mare pentru a reda calul cabrat, în realitate, Napoleon trecuse Alpii călare pe un catâr. **IZ**



Melancolie | Constance Marie Charpentier

1801 | ulei pe pânză | 130 x 165 cm | Musée de Picardie, Amiens, Franța

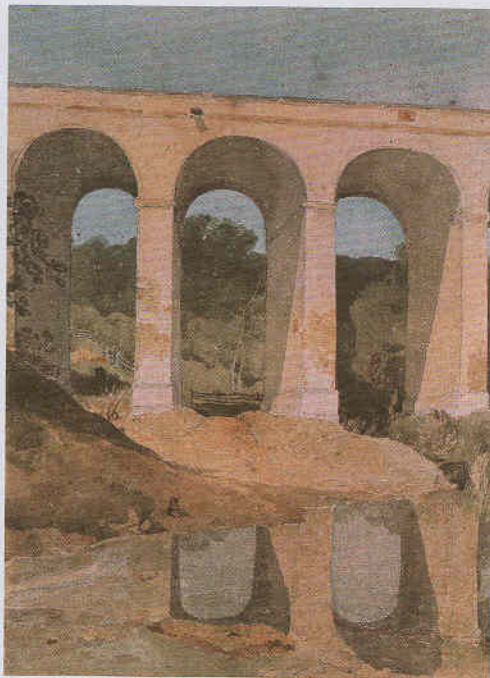
În secolul XX, scriitoarea și teoreticiana culturii Susan Sontag a descris depresia drept o „melancolie fără farmec". Acest farmec este evident în imaginea melancoliei, întruchipată de o tânără femeie, frumoasă și gânditoare, realizată de Constance Marie Charpentier (1767–1849). Se știu puține lucruri despre viața lui Constance Charpentier, în afară de faptul că a fost eleva pictorului neoclasic François Gérard și a marelui pictor propagandist Jacques-Louis David. A fost premiată cu medalia de aur la Salonul de la Paris, unde și-a expus lucrările, din 1795 până în 1819. Nu se știe dacă ea suferea de melancolie, dar tabloul încă rezonează cu privitorii, ca o reprezentare a viziunii și a bolilor epocii. Rochia și profilul tinerei sunt romane, reflectând atât pregătirea neoclasică a lui Charpentier, cât și concepția că melancolia este o emoție nobilă, artistică și filosofică. În ciuda acestei idei romanțate despre melancolie, umerii îndoiți, mâinile moi și expresia străvezie sunt ușor de recunoscut ca simptome fizice ale depresiei. Criticii contemporani cu artista, precum și cei moderni au vrut neapărat să definească opera acesteia plecând de la sexul autoarei și de la alegerile sale, în mod tradițional subiecte feminine, precum scene rurale sentimentale și portrete de femei și copii, dar categorisirea artei lui Charpentier doar prin prisma faptului că era femeie dovedește o înțelegere limitată a picturii sale. Independent de orice circumstanțe, ea a realizat portrete impresionante, foarte originale, precum este cel al revoluționarului Georges Danton, cu o expresie speriată și aproape porcină a chipului. **AH**



Bătălia dintre ruși și forțele lui Kosciuszko din 1801
Aleksander Orlowsky

1801 | acuarelă pe hârtie | 33,5 x 53 cm | Muzeum Narodowe, Varșovia, Polonia

Aleksander Orlowsky (1777–1832) s-a născut în Varșovia ca fiu al unui proprietar de hotel nobil, dar sărac, în Polonia aflată sub ocupație rusească. În adolescență, talentul său a fost remarcat de prințesa Isabella, în timpul unei vizite a acesteia, care a aranjat ca Orlowsky să fie luat ca elev în atelierul pictorilor curții printre care se număra Jan Piotr Norblin. În ciuda patronajului aristocratic, Orlowsky a rămas un rebel. Era un suporter fervent al cauzei naționaliștilor polonezi, care luptau pentru eliberarea de sub stăpânirea rusească. Subiectul tabloului *Bătălia dintre ruși și forțele lui Kosciuszko din 1801* era bine cunoscut lui Orlowsky. Tabloul imortalizează o bătălie purtată de liderul rebelilor, Tadeusz Kosciuszko, vârful de lance al luptei poloneze de eliberare; Orlowsky era voluntar în armata lui Kosciuszko. Bătălia a fost pierdută și încercarea de eliberare, nereușită. Efectele de lumină folosite sporesc profunzimea emoțională; centrul scenei este cel mai luminos, atrăgând imediat privirea către cei care luptă. În prim-planul tabloului, în umbră, se află corpurile morților și ale răniților, ale cailor, precum și bucăți de tunuri. După moartea lui Kosciuszko, Orlowsky a călătorit prin Polonia, Lituania și Rusia, la un moment dat alăturându-se unui grup de actori. Multe dintre portretele sale înfățișează oameni care lucrează, redând eforturile lor cotidiene. A lucrat în tehnici diverse, incluzând cărbune pentru desen, cretă, tuș, ulei, acuarelă și pasteluri, devenind unul dintre pionierii litografiei. **LH**



Apeductul Chirk | John Sell Cotman

cca 1804 | acuarelă | 31,6 x 23,2 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

În timpul vieții, prolificul artist John Sell Cotman (1782–1842) nu s-a bucurat de o vădită recunoaștere publică. A fost mai cu seamă autodidact, deși a studiat un timp și la celebra academie londoneză a doctorului Munro, printre ai cărui studenți s-au numărat J.M.W. Turner și Thomas Girtin. Cotman și-a petrecut cea mai mare parte a vieții lucrând la marginea orașului său natal, Norwich, în Anglia, zonă care atrăgea artiști și artizani. Membru de frunte al școlii de pictură de la Norwich, a predat desenul, permițându-le studenților să-i copieze lucrările. Inflența sa, în această privință, a fost profundă asupra primei generații de acuareliști, mai ales asupra celor doi fii ai săi, Miles Edmund și John Joseph Cotman, și asupra pictorului John Thirtle. În 1834, a fost numit profesor titular la King's College din Londra. Incitanta și evocata acuarelă *Apeductul Chirk* este una dintre cele mai bune lucrări ale sale în această tehnică. Pentru mult timp, s-a crezut că redă apeductul galez cu același nume, dar desenul construcției nu este foarte exact, iar fundalul pare a fi imaginar. Apeductul are un aer de arhitectură antică romană, cu o mare înălțime și o monumentalitate simplă, amintind de porticul unui templu. Este o sinteză minunată dintre real și imaginar, trăsăturile antice fiind imaginate și redate într-o manieră îndrăzneață și modernă. Organizarea în spațiu realizată de Cotman și utilizarea de blocuri solide de culoare și de forme puternice, precum și simțul compoziției par să anticipeze apariția mișcărilor moderne, deși lucrările sale au păstrat reminiscențe ale stilului romantic din perioada sa de început. **TP**



Autoportret | David Wilkie

1804 | ulei pe pânză | 76 x 63 cm | National Gallery of Scotland, Edinburgh, Marea Britanie

Pictat pe când Sir David Wilkie (1785–1841) avea doar douăzeci de ani, portretul surprinde un moment definitoriu în viața artistului: Wilkie se pregătea să plece din Scoția natală pentru a se muta în Anglia. După ce studiase la Edinburgh, pictorul a părăsit Scoția, înscriindu-se la Școala Academiei Regale din Londra. Portretul înfățișează un tânăr elegant, cu privirea țintă în afara pânzei, dar dincolo de spectator, ca și când s-ar uita către viitorul său. Culorile utilizate sunt bine alese, peretele, părul și haina complementându-se. Nuanța de galben strălucitor a vestei sugerează și o latură mai afectată a personalității sale decât lasă să se întrevadă tonurile întunecate din restul tabloului. Ne-am putea aștepta ca autoportretul unui artist să includă uneltele meseriei sale – pensule, vopsele sau cărbune –, dar acesta a ales să se înfățișeze ținând un stilou. După doar cinci ani de pregătire artistică, Wilkie deja devenea cunoscut pentru peisajele sale și pentru realismul expresiei personajelor înfățișate. El se va bucura de un mare succes în timpul vieții, devenind membru al Academiei Regale, în 1811. În 1830, a fost numit pictor la curtea regală, și cavaler în 1836. Lucrările sale timpurii au fost influențate de pictorii școlii flamande și prezentau o înclinație către culori închise și tonuri apăsătoare. În anii 1850, Wilkie a călătorit în țările din bazinul Mării Mediterane și, începând din acest moment, lucrările sale au arătat puternice influențe spaniole. **LH**



Maja vestida | Goya

cca 1805 | ulei pe pânză | 95 x 190 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

La câţiva ani după ce a pictat *Maja desnuda* pentru protectorul său, Manuel Godoy, Francisco Goya y Lucientes (1746–1828) a realizat o versiune îmbrăcată a subiectului. Se pare că a folosit acelaşi model, în aceeaşi poziţie culcată şi în acelaşi decor. Au existat mari semne de întrebare asupra identităţii modelului şi posibilitatea ca Goya să fi folosit mai multe modele pentru tablou. Un *majo* sau o *maja* erau ţigani sau iubitori de artă. Ei făceau parte din mediul artistic al Madridului începutului de secol XIX, nefiind bogaţi, dar punând mare accent pe stil, mândrindu-se cu hainele extravagante şi fiind foarte atenţi la modul de exprimare. Maja din această pictură, despre care se crede că ar fi o ţigancă, este pictată în stilul lejer de mai târziu al pictorului. Comparată cu *Maja desnuda*, *Maja vestida* pare mai puţin obscenă şi mai „reală", rochia oferindu-i mai multă identitate. *Maja vestida (Maja îmbrăcată)* are mai multă culoare şi tonuri mai calde. E dată cu roşu în obraji, iar chipul ei este mai blând şi are o frumuseţe mai convenţională, subliniind şi mai mult puterea absolută a perechii ei goale. Această lucrare neobişnuită ar putea să fi jucat un rol de „acoperire" pentru pictura nud care cauzase revoltă în societatea spaniolă sau poate că pictorul a intenţionat să accentueze latura erotică a *Maja desnuda (Majei dezbrăcate)*, încurajând privitorul să şi-o imagineze dezbrăcându-se. Tablourile reflexive ale lui Goya au influenţat mulţi pictori, în special pe Manet şi pe Picasso, opera sa continuând să ne fascineze şi astăzi. **KM**



Ţărm de mare cu bărci | John Sell Cotman

cca 1806 | ulei pe carton | 28,3 x 41 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

John Sell Cotman (1782–1842) era fiul unui comerciant din agitatul oraş Norwich. A plecat la Londra, în 1798, pentru a-şi desăvârşi pregătirea, integrându-se repede în cercurile artistice ale vremii. Deşi educaţia sa nu a fost foarte cuprinzătoare, a devenit rapid unul dintre acuareliştii de frunte ai oraşului. S-a întors la Norwich, în 1804, devenind imediat membru al Şcolii de la Norwich, care era, de fapt, mai puţin o şcoală şi mai mult o mişcare artistică formată din artişti în mare parte autodidacţi. Artiştii Şcolii de la Norwich se concentrau, de obicei, pe peisajele terestre şi marine locale, fără a neglija frumuseţile naturale ale altor zone. *Ţărm de mare cu bărci* este una dintre puţinele lucrări în ulei ale lui Cotman şi se crede că este vorba de plaja Cromer, din nordul oraşului Norwich. În 1809, la puţin timp după terminarea acestei lucrări, pictorul s-a căsătorit cu Anne Miles, care locuia lângă plaja Cromer. Pe parcursul următorului an, el a expus patru lucrări inspirate de această zonă. Lucrarea se caracterizează prin zone întinse şi fără relief de culoare, cu forme îndrăzneţe care creează un efect de tapet. Lucrarea este tipică pentru stilul lui Cotman, surprinzător de modern, conceptual pentru acele vremuri, părând că anticipează lucrările lui Paul Nash. Deşi Cotman a fost foarte puţin cunoscut în epocă, s-a bucurat în secolul XX de o mare recunoaştere, opera sa egalând-o – şi, uneori, chiar întrecând-o în popularitate – pe cea a lui J.M.W. Turner. **TP**



Copiii Hülsenbeck
Philipp Otto Runge

cca 1806 | ulei pe pânză | 131,5 x 143,5 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Philipp Otto Runge (1777–1810) este una dintre figurile marcante ale romantismului german în pictură. Demersul său teoretic – prin care dorea să exprime în lucrările sale noţiuni de armonie superioară, prin intermediul simbolismului culorilor, motivelor și numerelor – nu era foarte accesibil contemporanilor săi. Totuși, era bine-cunoscut pentru portrete precum *Copiii Hülsenbeck*. Tabloul îi înfățișează jucându-se pe cei trei copii ai unui comerciant din Hamburg. Singular este faptul că, dacă înainte de secolul XIX copiii erau înfățișați ca mici adulți, aici ei sunt redați în mărime naturală, iar privitorul, în loc să se uite în jos la ei, se află la același nivel. Copilul din mijloc privește direct la noi, iar cel mai mic, în cărucior, ține în mână floarea-soarelui care limitează scena. De la stânga la dreapta, cei trei reprezintă, în ordine crescătoare, diferitele stadii de conștiență, de la reflexul inconștient, la activitatea necesară de îngrijire responsabilă și comunicare. Această lume autonomă a copiilor este îngrădită și separată de lumea adulților – sau poate că este exclusă? Un gard foarte bine detaliat se aliniază de la piciorul copilului mai mare și apoi se pierde în depărtare către casa părintească. În spate, undeva, se întinde orașul Hamburg, reprezentând universul educației, construcții și muncă. Este o lume diferită, aflată încă departe, în viitor, separată de realitatea copiilor și, pentru moment, în afara câmpului lor vizual. **SaP**



Soarele ivindu-se dintre aburii mării: Pescari curățând și vânzând pește | J.M.W. Turner

cca 1807 | ulei pe pânză | 134 x 179,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Din multe puncte de vedere, această lucrare de început a lui Joseph Mallord William Turner (1775–1851) este o imagine tradițională, înfățișând o încântătoare scenă cu caracter universal. A fost influențată de peisajele marine ale olandezului Willem Van der Velde cel Tânăr, din secolul XVII, și de priveliștile de tinerețe cu accente italiene ale lui Claude Lorraine și Richard Wilson. Artiștii respectivi preferau realizarea de peisaje reflectând starea sufletească, iar Van der Velde și Claude Lorraine au atins o stăpânire desăvârșită a efectelor de lumină, atmosferă și culoare, toate fundamentale în opera lui Turner. În acest tablou, Turner preia aceste influențe și le transformă în ceva care îi va deveni propriu. Lucrarea prezintă versiunile de început ale efectelor atmosferice perfect captate, pentru care Turner este celebru, cu soarele strălucitor apărând printre nori, pentru a lumina apa și a aluneca peste bărci și peste pescarii adunați la lucru pe linia țărmului. Tabloul nu pare a înfățișa un loc anume, dar este realizat cu mare plăcere și talent. Turner a trăit toată viața lângă țărm, fie al râurilor, fie al mării, și îi plăceau foarte mult locurile și subiectele unde apa era prezentă. Și-a petrecut o parte din copilărie cu rudele mamei sale, care făceau comerț cu pește. În testamentul său, Turner a cerut ca acest tablou, împreună cu *Didona construind Cartagina* (1815), să fie donate către National Gallery din Londra, unde să fie expuse alături de două dintre tablourile sale preferate, aparținându-i lui Claude Lorraine. Mulți critici de artă au remarcat că, deși Turner a plăsmuit un stil cu totul nou, niciodată nu și-a abandonat, în totalitate, rădăcinile tradiționaliste și poate că acea clauză din testament o dovedește. **AK**



„Baigneuse" din Valpinçon
J.A.D. Ingres

1808 | ulei pe pânză | 146 x 97 cm | Luvru, Paris, Franța

În 1801, după ce se pregătise cu pictorul Jacques-Louis David, artistul francez Jean-August-Dominique Ingres (1780–1867) a câștigat prestigiosul Prix de Rome. *„Baigneuse" din Valpinçon* a fost unul dintre primele tablouri pe care Ingres le-a realizat în Italia și, deși pictorul era înconjurat de secole de pictură renascentistă, a reușit să se rupă de tradiție. În loc să dezvăluie identitatea subiectului, Ingres a redat monumentalul personaj cu spatele la privitor, fața fiindu-i întoarsă, iar corpul ușor răsucit. Acest lucru îi permite privitorului să admire și chiar să cerceteze în amănunt femeia fără ca ea să ne înfrunte – rămâne anonimă, iar trăsăturile, necunoscute. În lucrările ulterioare ale lui Ingres, nudurile feminine au adoptat adesea poze frontale, privind spectatorul în ochi. Este interesant de văzut cum paleta limitată de tonuri de verde, ocru și brun se modifică, de la tonurile închise ale draperiei din stânga, la tonurile mai deschise ale pânzei din fundal și ale cearșafului din dreapta. Această gradare a tonurilor poate fi interpretată ca făcând ecoul naturii simbolice a îmbăiatului care curăță sufletul: pe măsură ce femeia care se scaldă termină baia, devine mai albă, și prin urmare mai pură. **WD**



Doi leoparzi jucându-se
Jacques-Laurent Agasse

1808 | ulei pe pânză | colecție privată

În secolul XIX, pentru amuzamentul publicului, mai multe animale sălbatice au fost expuse la Exeter Change din Londra. Animalele erau ținute în cuști mici și arătate publicului, în scop educativ. Menajeria a devenit și un loc foarte vizitat, pentru că reprezenta o sursă de inspirație pentru artiști precum elvețianul Jacques-Laurent Agasse (1767–1849). Exeter Change constituia o ocazie unică și inestimabilă pentru Agasse, care avea pregătire de veterinar, de a observa animalele în mișcare. *Doi leoparzi jucându-se* redă mișcările molatice ale leoparzilor, reproducând cu compătimire și disconfortul condițiilor de trai. Laba stângă a femelei de leopard, întinsă pe jos, este curbată sugestiv către stomacul masculului dominant, sugerând că ea nu este moartă, nici măcar înfrântă – conduce încă ostilitățile. Contrastul dintre flirtul sălbatic al animalelor și postura nedemnă a captivității lor dă acestui tablou marea sa încărcătură emoțională. Simpatia lui Agasse pentru animale și talentul de a reda starea lor fizică și psihică l-au făcut celebru în epoca victoriană, el fiind creatorul unora dintre cele mai bune studii de animale din epocă. **SWW**



Adorația regilor
Friedrich Overbeck

1813 | ulei pe panou de lemn | 49,7 x 66 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

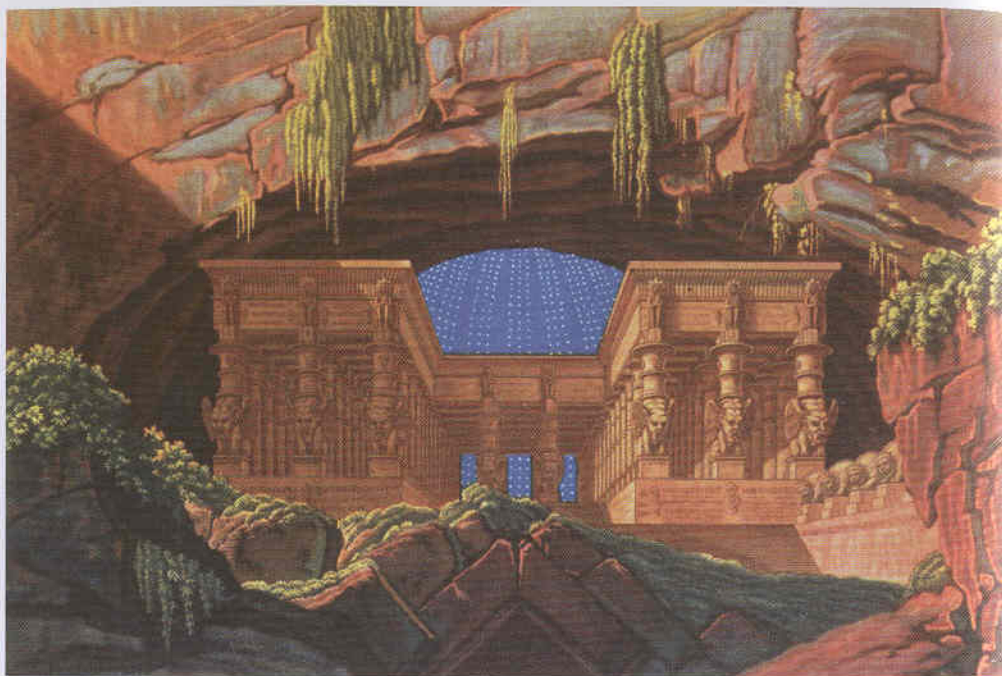
Pictorul german Friedrich Overbeck (1789–1869) este cunoscut, mai ales, ca numărându-se printre membrii fondatori ai Mișcării nazareene, care ulterior îi va influența pe prerafaeliți. Nazareenii credeau că arta trebuie să aibă un conținut religios sau moral și se inspirau din arta medievală sau arta italiană timpurie. Overbeck s-a născut într-o familie protestantă practicantă. S-a mutat la Roma, în 1810, și a rămas acolo pentru tot restul vieții, trăind în vechea mănăstire franciscană San Isidoro. I s-au alăturat și alți artiști asemenea lui, care au fost etichetați peiorativ drept „nazareeni", cu referire la hainele și tunsorile lor inspirate din Biblie. În *Adorația regilor*, culorile foarte clare dau lucrării un aspect smălțuit, iar perspectiva realizată prin dalele pavimentului pare să ducă la infinit. Tabloul este tipic pentru maniera bazată pe desenul precis al lui Overbeck, caracteristică fiind și folosirea de culori clare și strălucitoare. În 1813, Overbeck s-a alăturat Bisericii romano-catolice, crezând că acest lucru va aduce lucrărilor sale un plus de spirit creștin. În anii 1820, nazareenii s-au împrăștiat, dar atelierul lui Overbeck a rămas un loc de întâlnire pentru cei cu aspirații asemănătoare. **TP**



Tres de Mayo 1808
Goya

1814 | ulei pe pânză | 266 x 345 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

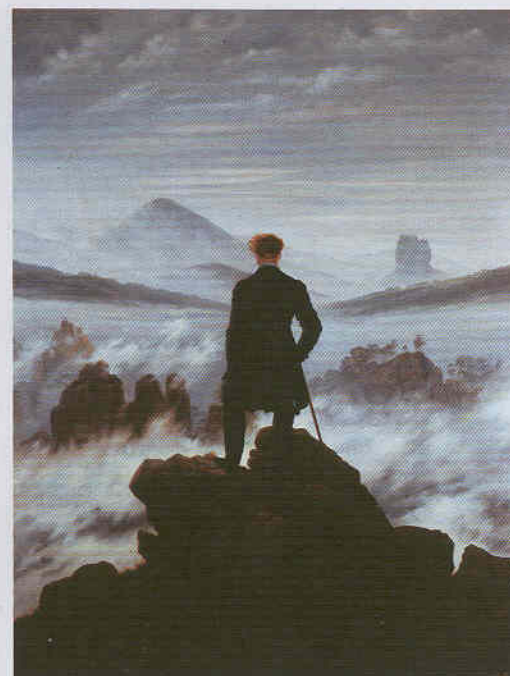
Pe 17 martie 1808, răscoala din Aranjuez a pus capăt domniei regelui Carol al IV-lea și a reginei María Luisa, mecenații lui Francisco Goya y Lucientes (1746–1828). Fiul lui Carol, Ferdinand, a fost proclamat rege. Profitând de diferitele tabere existente în familia regală spaniolă și în guvern, Napoleon a atacat și a preluat puterea. *Tres de Mayo 1808 (3 mai 1808)* redă execuția insurgenților spanioli de către trupele franceze, lângă dealul Príncipe Pío. Fratele lui Napoleon, Joseph Bonaparte, a preluat coroana, iar ocupația franceză în Spania a durat până în 1813. Nu se știe care erau simpatiile politice ale lui Goya, dar a petrecut cea mai mare parte a ocupației consemnând atrocitățile războiului. *3 mai 1808* este cea mai înverșunată lucrare cu caracter de propagandă pictată de Goya. Realizată odată cu reînscăunarea lui Ferdinand, ea susține patriotismul spaniolilor. Figura centrală este un martir: acesta este pictat într-o poză asemănătoare lui Isus, arătându-și stigmatele din palme. Spaniolii sunt înfățișați ca fiind umani, expresivi și individualizați; francezii – inumani, fără fețe și uniformizați. Tabloul rămâne în pictură una dintre imaginile clasice ale violenței. **KM/SP**



Templul lui Isis și Osiris | Karl Friedrich Schinkel

cca 1816 | decor de operă pictat | Staatliche Museum, Berlin, Germania

Karl Friedrich Schinkel (1781–1841), arhitect și pictor neoclasic prusac, a realizat unele dintre cele mai grandioase arhitecturi din Berlin. Născut în Brandenburg și student al lui Friedrich Gilly la Berlin, Shinkel a decis la expoziția de artă de la Berlin, din 1810, că nu va atinge niciodată perfecțiunea în pictură și s-a îndreptat spre arhitectură, creând Neue Wache, Schauspielhaus, de la Gendarmenmarkt, și Muzeul Altes. Susținător al renașterii clasicismului, el a elaborat un stil teutonic distinct, bazat pe mitologia și pe arhitectura antică grecească. *Templul lui Isis și Osiris unde Sarastro era Mare Preot* este decorul de fundal pentru scena finală a operei *Flautul Fermecat*, de Wolfgang Amadeus Mozart, în care Sarastro, înțeleptul preot al lui Isis și al lui Osiris, zeul lumii de dincolo, îi eliberează pe Pamina și pe ceilalți de sub vraja Reginei Nopții. Schikaneder, care a scris libretul original, dar și Mozart și Shinkel erau masoni. Ideile operei au conținut masonic și sunt un ecou al motivelor prezente în Iluminare: Sarastro simbolizează suveranul care domnește cu dreptate, înțelepciune și viziune iluminată, și învinge întunericul lipsei de rațiune. Animalele încorporate în coloane, reprezentând cerberii lumii de dincolo, sunt o variațiune inovatoare a celor din templele grecești, frecvent utilizate în arhitectura concepută de Schinkel. În această ultimă scenă, cerul electrizat este dominat de arhitectura reprezentând dreptatea și ordinea geniului grecesc. **SWW**



Călător în fața mării de nori | Caspar David Friedrich

cca 1818 | ulei pe pânză | 98,5 x 75 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Puterea sublimă a naturii a fost o temă dominantă în picturile lui Caspar David Friedrich (1774–1840). Peisajul Germaniei natale a constituit una dintre sursele de inspirație, dar viața sa personală ar putea explica și ea tensiunea prevestitoare de rău dintre frumusețe și teroare, în această reprezentare a naturii. Pe când era copil și patina împreună cu fratele său pe Marea Baltică înghețată, gheața s-a spart. Caspar a alunecat, iar fratele său a murit salvându-l. Depresia dezvoltată de Caspar la maturitate l-a dus către o tentativă de sinucidere la Dresda. După ce a încercat să-și taie gâtul, a purtat mereu o barbă care să-i ascundă cicatricea. Relația dintre trauma suferită și inspirație este evidentă în declarația lui Friedrich: „Pictorul nu trebuie să redea numai ce vede în fața ochilor, dar și ce vede în el însuși. Dacă nu vede nimic în sine, atunci trebuie să înceteze să picteze ce vede în fața ochilor". Înspăimântătoare valuri învolburate se sparg în fața figurii singuratice și elegante din *Călător în fața mării de nori*. Tabloul absolut impresionant, pe care Friedrich l-a pictat la un an după căsătorie, exprimă lupta sa personală în încercarea de a-și domoli emoțiile, de dragul soției sale. Friedrich, care a început să picteze în ulei după treizeci de ani, dovedește o profundă înțelegere a mediumului în adâncimea tonurilor închise pe care le folosește pentru a realiza imaginea dureroasă din punct de vedere emoțional. Istoria va denatura moștenirea lăsată de Friedrich, în momentul în care Adolf Hitler a decis să folosească unul dintre tablourile sale pentru propaganda nazistă. În ciuda acestei conexiuni anacronice, frumusețea mistică și melancolică a peisajelor sale dăinuie încă. **AH**



Golful Napoli, văzut din Chiaja | Joseph Rebell

1813–1819 | ulei pe pânză | 65 x 98 cm | Musée Conde, Chantilly, Franța

Joseph Rebell (1787–1828) s-a născut la Viena, în Austria, și a studiat la Akademie der Bildende Künste. Ulterior, el se va întorce la Academie în calitate de profesor. În 1810, a călătorit în Elveția și apoi la Milano și Napoli, înainte de a se stabili la Roma pentru aproape zece ani, unde a cunoscut mulți artiști străini. A fost influențat de lucrările lui Joseph Anton Koch, Claude Lorraine, Joseph Vernet și de realiștii englezi. S-a întors în Austria, în 1824, iar împăratul Francisc I l-a numit director al Galeriei de artă Belvedere din Viena. Împăratul îi admira foarte mult talentul, încă de când îi descoperise lucrările la Roma și îi achiziționase patru tablouri. L-a angajat pe Rebell să picteze imagini ale reședințelor imperiale din Austria. Deși cunoscut pentru picturile sale, Rebell a fost și un talentat gravor și tipograf. *Golful Napoli, văzut din Chiaja* redă cu mare virtuozitate portul italian aflat la poalele vulcanului Vezuviu și demonstrează talentul lui Rebell pentru picturile arhitecturale, pentru personaje și peisaje. Interesul inițial al lui Rebell l-a constituit pictura arhitecturală pe care o studiase la Academia din Viena, dar timpul petrecut în Italia l-a convins să facă o schimbare de direcție, către pictura peisagistică. Rebell a murit cu câteva săptămâni înainte să împlinească patruzeci și doi de ani, dar opera lăsată îl plasează printre cei mai importanți pictori peisagiști ai Austriei. **LH**



Pluta Meduzei | Théodore Géricault

1819 | ulei pe pânză | 491 x 716 cm | Luvru, Paris, Franța

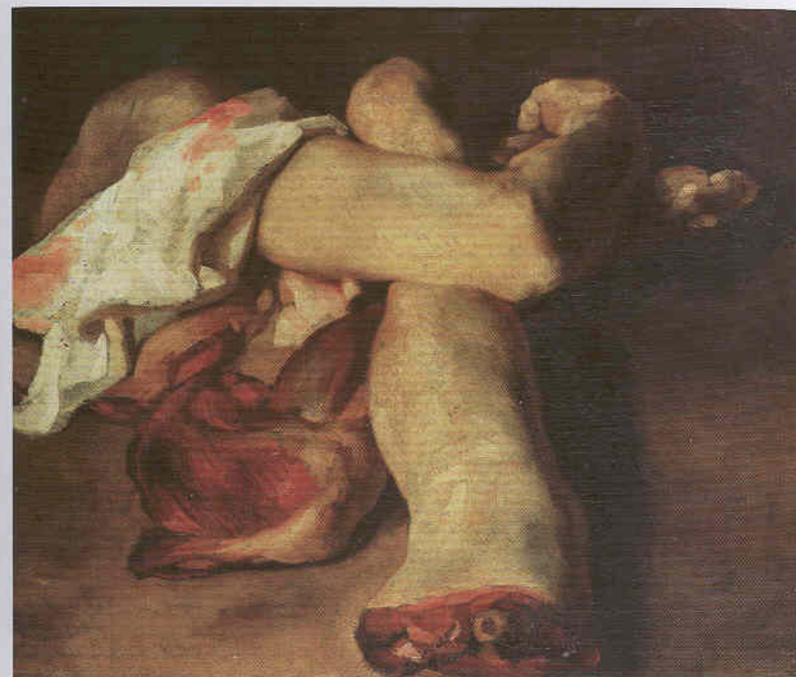
E imposibil să privești acest tablou și să nu fii copleșit de tensiunea și de puterea lui. Realizat de strălucitorul reprezentant al romantismului francez, Théodore Géricault (1791–1824), tabloul este astăzi considerat drept manifestul mișcării. Romanticii s-au îndepărtat de clasicismul secolului XVIII, axându-se pe veridic și pe emoție. Această pictură este interesantă, în special, pentru că reprezintă o punte de legătură între clasicism și romantism. Când *Pluta Meduzei* a fost expusă la Salonul din 1819, a declanșat un imens scandal, îngrozindu-i pe critici. Tabloul redă povestea adevărată a fregatei oficiale franceze *La Méduse*, care a naufragiat, și ai cărei căpitan și ofițeri incompetenți au fugit cu singura barcă de salvare, abandonându-i pe toți cei 150 de pasageri și restul echipajului, cu excepția a 15 oameni, și lăsându-i să moară pe o plută improvizată, împinși la disperare, la acte de sălbăticie și de canibalism. Géricault a îndrăznit să redea o scenă urâtă și incomodă din istoria contemporană (naufragiul avusese loc în 1816), care îi punea într-o lumină nefavorabilă pe toți cei implicați, într-o manieră asemănătoare picturilor eroice de mari dimensiuni, apreciate de tradiționaliști. Pe de o parte, ni se arată un realism cu un grad ridicat de macabru (Géricault a studiat cadavre pentru a reda cu acuratețe detaliile), prin tușe energice care măresc învolburarea mișcării și emoția. Pe de altă parte, corpurile și compoziția piramidală reflectă un stil în esență clasic. În ciuda scandalului, tabloul i-a adus respect artistic lui Géricault și a exercitat o mare influență asupra altor pictori, mai ales asupra lui Delacroix. **AK**



Peisaj norvegian de munte | Johan Christian Dahl

1819 | ulei pe pânză | 74 x 105 cm | Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

Acest tablou datează din ultimii ani petrecuţi de Johan Christian Dahl (1788–1857) în Norvegia natală. Ulterior, a plecat în călătorie în Italia, pentru a-şi perfecţiona pregătirea artistică, înainte de a se muta definitiv în Germania, unde a rămas pentru tot restul vieţii. În 1823, i s-a oferit oportunitatea de a preda la Academia din Dresda. În ciuda faptului că se mutase în Germania, Dahl îşi iubea ţara natală şi făcea călătorii regulate în Norvegia, bucurându-se de inspiraţia a cărei sursă erau peisajele norvegiene. Dahl se specializase în peisaje, iar acest tablou dramatic este un exemplu evident al artei sale. Tabloul îmbină realismul cu fantezia, fiind foarte apreciat de filosoful, scriitorul şi pictorul Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832). Stâncile au unduiri îmbietoare şi, la prima vedere, par a fi line, primitoare şi acoperite de muşchi – suntem tentaţi să întindem mâna şi să le atingem –, fiind, în acelaşi timp, dominatoare şi ameninţătoare. Dahl alege un peisaj în aparenţă simplu şi îi imprimă un caracter dramatic şi efecte bogate de lumină. Nori joşi apar în depărtare, în dreapta, adunându-se şi ameninţând să tulbure decorul şi să împiedice lumina să pătrundă. Mici detalii sporesc măreţia scenei, precum copacul aureolat de raze şi pietrele împrăştiate, scăldate de soare. Către sfârşitul vieţii, Dahl a ajutat la înfiinţarea unei galerii de artă în oraşul său natal Christiana (Oslo de astăzi). În testamentul său, şi-a donat colecţia de artă galeriei. **LH**



Părţi anatomice | Théodore Géricault

1818–1820 | ulei pe pânză | 52 x 64 cm | Musée Fabre, Montpellier, Franţa

În această pictură, Théodore Géricault (1791–1824), artist francez şi pionier al mişcării romantice, prezintă privitorului o imagine deprimantă a omenescului. Aşa cum sugerează titlul, tabloul redă mâini şi picioare umane dezmembrate, într-o asemenea manieră, încât nu celebrează nici viaţa, nici moartea. În schimb, aceste părţi ale corpului sunt reprezentate ca bucăţi de carne, lipsite de simţuri ori senzaţii. Imaginea pare a încuraja canibalismul, această pictură fiind mai mult o natură moartă brutală şi crudă, decât o imagine figurativă. Géricault nu oferă privitorului nici un răgaz de la oribilul subiect. Tabloul este focalizat, puţinul spaţiu din jurul membrelor forţând privitorul să privească conţinutul şocant. Comparativ cu fundalul întunecat, membrele sunt dramatic luminate, subliniind şi mai mult efectul. Géricault îşi exhibă abilitatea tehnică prin racursiul din primul plan al unui membru care se proiectează către privitor arătându-şi carnea însângerată. Acesta este unul dintre multele studii ale lui Géricault cu membre umane şi este adesea relaţionat cu cea mai celebră lucrare a artistului, *Pluta Meduzei*. Dar, spre deosebire de alte studii de părţi anatomice, cel de faţă nu are în vedere trupuri cărnoase şi musculoase, care să evoce formele idealizate ale sculpturii antice greco-romane pentru a ajuta la atenuarea şocantului efect al subiectului. Aici, artistul a eliminat orice elemente plăcute sau care ar distrage atenţia de la membre, pentru a crea o pictură şocantă, reflectând pesimismul din Franţa postrevoluţionară, când speranţa oamenilor se stinsese. **WD**



Alegoria celor patru continente – America
José Teófilo de Jesus

cca 1820 | ulei pe pânză | Museu de Arte da Bahia, Salvador, Brazilia

Artistul care a pictat această scenă idealizată, cu un băștinaș stând netulburat într-un peisaj tropical, a fost José Teófilo de Jesus (cca 1763–1847), o figură marcantă a Școlii de pictură din Bahia. Jesus a lucrat pentru diferite ordine religioase, realizând picturi murale delicat colorate pe tavanele bisericilor din capitala Bahiei. Artistul a fost angajat și pentru realizarea unui portret al împăratului Pedro I. Realizată după aproape patru sute de ani de opresiune, rezistență și dezintegrare socială, *Alegoria celor patru continente – America* este o reprezentare neobișnuit de plină de pace a unui indian din Brazilia. „Sălbaticii goi" din Bahia, din estul și sudul Braziliei, au fost, inițial, parte din populația Gé, apoi din populația Tupinambá, care a întâlnit primii europeni în 1500. Obiectivele erei coloniale erau controlul, câștigul material și convertirea religioasă în cadrul politicii regale și a intereselor papale. Ca peisaj, *Alegoria celor patru continente – America* este neobișnuit în cadrul Școlii de pictură din Bahia. Abordarea acestui gen de pictură dovedește rădăcinile intelectuale ale artistului, izvorâte din tradiția picturii europene. Culorile au darul de a sugera mișcare, armonie și o bogăție de detalii naturale și luxuriante. Coloritul temperat, dar luminos, și nuanțele de verde-gri neobișnuite creează o senzație idilică de abundență, dar este neclar dacă cutia de la picioarele băștinașului este un dar sau o ofrandă. Jesus avea legături strânse cu interesele Bisericii și ale guvernului din cea de-a doua jumătate a secolului XIX, el reprezentând aici o scenă istorică din trecutul regiunii Bahia, ca și când ar fi fost vorba de o halucinație tropicală liniștită. **SWW**



Căruța cu fân
John Constable

1821 | ulei pe pânză | 130,5 x 185,5 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Fiu al unui morar, John Constable (1776–1837) s-a născut în zona rurală Suffolk, din Anglia, caracterizată de peisaje idilice, pe care pictorul le-a înfățișat de-a lungul întregii sale cariere. Chiar și după ce s-a mutat la Londra, în 1799, pentru a-și face studiile la Academia Regală, Constable a continuat să se întoarcă la peisajele copilăriei sale, realizând dese călătorii pentru a vedea sursele de inspirație. Artistul folosea schițe pentru a consemna efectele tranzitorii ale luminii și ale fenomenelor naturale, așa cum acestea aveau loc. Mai târziu, relua frecvent schițele și le transforma în tablouri care evocau efemeritatea clipei. Prezența aproape tangibilă a unei după-amiezi calde de vară este evidentă în acest tablou, probabil cea mai cunoscută lucrare a lui Constable. Impozanta pânză, de aproape doi metri, a fost realizată în 1821 în atelierul său din Londra, fiind bazată pe o serie de schițe în ulei făcute cu o vară mai înainte. Pentru lucrările de mari dimensiuni, Constable descoperise o tehnică neobișnuită de a realiza schițe în ulei în mărime naturală care-i permiteau să rezolve complet compoziția, oferind detalii interesante asupra procedeelor de lucru ale artistului. *Căruța cu fân*, care a fost expus în 1821, dar nu a avut parte de o critică pozitivă, redă un pârâu liniștit lângă moara Flatford, din Suffolk. Tabloul a fost cumpărat, în 1824, de către John Arrowsmith, negustor de artă franceză, și expus la salonul de la Paris, unde a câștigat o medalie de aur. Lucrarea a fost foarte admirată de Delacroix și Géricault, printre mulți alții, și s-a dovedit a avea mare influență asupra dezvoltării picturii peisagistice, mai ales din Franța, și, în special, asupra Școlii de la Barbizon. **TP**



Portretul unui cleptoman | Théodore Géricault

1819–1823 | ulei pe pânză | 61 x 50 cm | Muzeul de Arte Frumoase, Ghent, Belgia

La fel ca și *Pluta Meduzei*, această pictură este o dovadă a felului în care a îmbrățișat Théodore Géricault (1791–1824), cu entuziasmul său caracteristic, realismul evenimentelor de ultimă oră ale epocii. Printre prietenii artistului se număra și un tânăr medic psihiatru, Étienne-Jean Georget. Dr. Georget, un influent alienist, credea că bolnavii mintal trebuie tratați cu demnitate. El era adeptul noului concept al „monomaniei", potrivit căruia pacientul suferea de un singur tip de boală mintală, fie de tulburare maniacă, fie de sindrom compulsiv sau obsesie. Géricault a realizat o serie de zece portrete de monomaniaci aflați în grija dr. Georget. Din cele cinci care există încă, *Portretul unui cleptoman* este cel mai impresionant. În acest portret, Géricault îmbracă un portret ultrarealist, aproape științific și detașat, al unui subiect „dezagreabil", cu o simpatie subiectivă de sorginte romantică. De la prima privire ne dăm seama că acest om este o persoană instabilă, măiestria tehnică a artistului redând în mod convingător privirea fixă, fața ușor strâmbă, părul în dezordine și umerii căzuți. Ne simțim neliniștiți privindu-l pe acest individ care pare atât de real. Putem observa mișcare în tușele fluide, viguroase, care dau un aer de schiță tabloului și ajută la realizarea unei legături emoționale cu imaginea redată, stârnind simpatie pentru subiectul picturii. Celelalte portrete care s-au păstrat înfățișează un dependent de jocurile de noroc, o persoană de o invidie bolnăvicioasă, un pedofil și un individ care se crede comandant militar. **AK**



Saturn | Goya

1821–1823 | pictură murală transferată pe pânză | 146 x 83 cm | Museo del Prado, Madrid, Spania

În 1819, Francisco Goya y Lucientes (1746–1828) a cumpărat în vestul Madridului o casă, numită Quinta del sordo („Vila surdului"). Un fost proprietar al casei fusese surd, iar numele casei s-a potrivit și în continuare pentru că, la rândul lui, Goya își pierduse auzul în jurul vârstei de patruzeci și cinci de ani. Artistul a pictat direct pe tencuiala zidurilor o serie de imagini cu mare încărcătură psihologică, cunoscute drept picturile „negre" (1819–1823). Nu intenționase să fie văzute de public și numai ulterior au fost scoase de pe pereți, transferate pe pânză și expuse la Muzeul Prado. Pictura redă mitul zeului roman Saturn, care își mănâncă proprii copii, temându-se că aceștia îl vor îndepărta de la conducerea Lumii. Lăsând mitul ca punct de plecare, pictura ar putea să redea și mânia lui Dumnezeu, conflictul dintre bătrânețe și tinerețe sau Saturn în chip de Timp, care devoră toate lucrurile. Goya, pe atunci în vârstă de șaptezeci de ani și a cărui viață fusese de două ori pusă în pericol de boli, era probabil preocupat de propria moarte. S-ar fi putut inspira de la Rubens din perioada barocă, din tabloul acestuia *Saturn devorându-și fiul* (1636). Versiunea lui Goya, cu o paletă restrânsă și o manieră mai lejeră, este mult mai întunecată, în toate sensurile. Privirea cu ochii larg deschiși și ficși ai zeului sugerează nebunie și paranoia și, tulburător, el pare să nu-și dea seama de fapta oribilă pe care o comite. Există dovezi că, în imaginea originală, Saturn avea un falus parțial erect. În 1823, Goya s-a mutat la Bordeaux. După o scurtă revenire în Spania, s-a reîntors în Franța, unde a murit în 1828. **KM/SP**



Sir Walter Scott | Sir Henry Raeburn

1823 | ulei pe pânză | 76 x 63,5 cm | Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, Marea Britanie

În mare parte autodidact, pictorul scoțian Sir Henry Raeburn (1756–1823) s-a format inițial ca bijutier; căsătoria cu o văduvă bogată, în 1780, i-a permis să urmeze o carieră de pictor. Către sfârșitul anilor 1780, era considerat cel mai mare portretist al Scoției, realizând tablourile celor mai importanți conaționali din epocă. În 1819, Raebun a primit comanda de a picta portretul scriitorului și eroului național al Scoției, Sir Walter Scott. Inițial, acesta fusese sceptic. El îi mai pozase pictorului în 1808 și, în ciuda aprecierii generale și a impactului pe care lucrarea o produsese asupra cursului portretisticii romantice, Scott fusese nemulțumit de înfățișarea prea serioasă care îi fusese dată. Raeburn a început acest nou portret al lui Scott la debutul anilor 1820. Folosind culori închise contrastante și caracteristicile lui tușe îndrăznețe, Raeburn a înfățișat un om aflat la apogeul carierei și al importanței sale. Raeburn a murit la câteva zile după terminarea portretului, care avea să fie una dintre ultimele și cele mai bune lucrări ale sale. Alegând să rămână în țara sa natală, Raeburn sacrificase o parte dintre oportunitățile pe care le-ar fi avut la Londra. Dar decizia i-a dat posibilitatea să-și făurească un stil mai personal și să reprezinte înfloritoarea școală scoțiană de pictură din epocă. Ales președinte al Societății artiștilor din Edinburgh, în 1814, influența sa considerabilă a fost și mai mult subliniată când regele George al IV-lea l-a înnobilat și i-a acordat titlul de Sir, cu un an înainte de moarte. **JB**



Brighton Beach și vase de cărbuni | John Constable

1824 | ulei pe hârtie | 14,9 x 24,8 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

Moartea tatălui său, în 1816, i-a adus siguranță financiară lui John Constable (1776–1837), putând, în sfârșit, să se căsătorească cu Maria Birknell, a cărei familie se împotrivise mariajului mai mulți ani. În 1824, Maria s-a îmbolnăvit grav, iar Constable a trimis-o, împreună cu copiii lor, într-o vacanță prelungită la Brighton. Elegantul oraș de pe malul mării era o stațiune balneară foarte populară, dar, în vizitele făcute familiei, artistul îl găsea sufocant și îi displăcea atmosfera sa frivolă. Poreclise orașul „Picadilly... de la malul mării" și îl irita mulțimea de burghezi aflați la tratament. A făcut multe schițe în cursul vizitelor, lăsând orașul la o parte și redând în ulei întinderea albastră-cenușie a mării, punctată de bărci colorate, și munca onestă a pescarilor. Una dintre cele mai faimoase imagini ale orașului Brighton, lucrarea de față, înfățișează navele negre transportând cărbune către orașul aflat în plină dezvoltare. Abia vizibil, în spatele bărcilor, se află cheiul Chain, construit în 1823, un subiect constant pentru Constable, dar și pentru Turner. Constable a fost foarte preocupat de redarea luminii schimbătoare și a atmosferei. Cu o paletă temperată, cu tușe scurte și precise, el sugerează un moment dintr-o seară caldă de vară – „cu o lumină foarte albă și aurie", cum o descrie el într-o notă aflată pe spatele micii schițe. Această efemeritate și caracterul luminos și strălucitor al lucrărilor sale au avut o mare influență asupra pictorilor Școlii de la Barbizon și asupra dezvoltării impresionismului. **TP**



Lion: un câine din Newfoundland
Edwin Landseer

1824 | ulei pe pânză | 149,8 x 195,6 cm | Victoria & Albert Museum, Londra, Marea Britanie

Câinii au fost adesea incluşi în portretele de familie, dar numai din secolul XVII au început să devină un subiect în sine. Pictura de animale a rămas un gen minor şi specializat până în secolul XIX, când pictori precum Sir Edwin Henry Landseer (1802–1873) l-au adus în prim-plan. Landseer avea o clientelă foarte selectă, printre care se număra regina Victoria, picturile sale sentimentale convertindu-l în preferatul publicului larg. A fost un fel de copil-minune, expunând la Academia Regală la vârsta de şaisprezece ani. Aceste expoziţii prestigioase i-au atras o serie de comenzi profitabile, printre care şi această pictură, comandată de stăpânul câinelui, W.H. de Merle. Animalul nu este redat în mediul său domestic, ci afară, în ţinuturile muntoase ale Scoţiei, pe care Landseer le vizita frecvent. Cu acest tip de pictură sentimentală care scotea în evidenţă devotamentul şi loialitatea celui mai bun prieten al omului, pictorul a devenit şi mai celebru. Cel mai cunoscut exemplu este, poate, *Cine l-a plâns cel mai mult pe bătrânul păstor*, în care câinele este înfăţişat singur într-un bordei, cu capul pe coşciugul stăpânului, după ce toţi prietenii acestuia au plecat acasă. *Lion: un câine din Newfoundland* înfăţişează o rasă originară din Canada. Erau câini de lucru, folosiţi, în principal, pentru tragerea năvoadelor de peşte şi cunoscuţi ca salvatori pentru cei în pericol de înec. Landseer a pictat aceşti câini în multe lucrări, şi în onoarea serviciilor aduse lumii canine, o rasă a primit numele lui: Landseer este o varietate alb şi negru a câinelui de Newfoundland (mai cunoscut ca Terra Nova). **IZ**



Ruinele capelei Holyrood, în lumina lunii
Louis Daguerre

1824 | ulei pe pânză | 211 x 256 cm | Walker Art Gallery, Liverpool, Marea Britanie

Captivantul realism fotografic al acestui tablou devine explicabil dacă ne gândim cine este pictorul: Louis Daguerre (1787–1851) – realizator de decoruri pentru teatru, pictor şi inventator, creator al dioramei (premergătoarea cinematografiei) şi al unui inovator procedeu fotografic timpuriu care-i poartă numele: dagherotipul. Deşi astăzi este bine-cunoscut pentru fotografie, Daguerre şi-a început cariera ca pictor şi desenator. Împreună cu asociatul său, Charles-Marie Bouton, Daguerre a lucrat la picturi de mari dimensiuni, asemenea fundalurilor din teatru, care făceau parte dintr-o experienţă interactivă ce va deveni cunoscută ca dioramă. Picturile lor, înfăţişând clădiri în mărime naturală, erau realizate pe pânză transparentă şi agăţate pe un schelet care era rotit, astfel încât spectatorii să fie uimiţi de modul ingenios în care lumina sugera trecerea timpului, de parcă ar fi privit o zi întreagă, de dimineaţă până seara. Daguerre a expus iniţial o singură pictură – *Interiorul unei capele din biserica Feuillants* – la Salonul de la Paris din 1814. O pictură similară, *Ruinele capelei Holyrood, în lumina lunii*, a fost extrem de apreciată la Salonul de la Paris din 1824, aducându-i şi Legiunea de Onoare. Nu există dovezi că Daguerre ar fi vizitat vreodată oraşul Edinburgh, dar a pictat această scenă de mai multe ori. În 1822, Daguerre şi Bouton au deschis la Paris prima dioramă, care a fost distrusă de un incendiu în 1839. În 1823, au deschis o alta la Londra, dar dagherotipul din 1837 l-a făcut cu adevărat celebru pe Daguerre. **LH**



Plante de toamnă | Sakai Hoitsu

1800–1825 | tuș, culoare și aur pe mătase | 143,5 x 87 cm | Seattle Art Museum, Seattle, SUA

Sakai Hōitsu (1761–1828) a făcut să renască tradiția Școlii Rinpa, printre ai cărei adepți s-au numărat Ogata Kōrin, Koētsu și Sosatsu din Edo, Tokyo de astăzi, la un secol după epoca lui Korin. Stilul său a devenit cunoscut ca Școala Edo Rinpa. Hōitsu era un mare admirator al lucrărilor lui Kōrin, pe care le-a studiat. Artistul era cel de-al doilea fiu al stăpânului prosperului Castel Himenji, care deținea o bogată colecție a lucrărilor lui Kōrin. Hōitsu a crescut într-un mediu artistic erudit, studiind poezia haiku, versurile comice *kyōka*, caligrafia și pictura. În tinerețe, Hoitsu a studiat diferite stiluri de pictură, inclusiv *ukiyo-e*, Școala Kanō, precum și pictura academică chineză. Dar, după ce a devenit călugăr budist la treizeci și șapte de ani – probabil din dorința de a se distanța de familia sa exponentă a orânduirii feudale, și de a se dedica artei după moartea fratelui său – a lucrat exclusiv în stilul Rinpa. Picturile sale, cu plante și ierburi de toamnă, marchează expresia cea mai sofisticată a naturii în cadrul tradiției picturii Rinpa. Frumusețea aparte a toamnei a fost mereu un subiect popular în Japonia. Plantele de toamnă evocă sentimentul de melancolie al timpului care trece. Hoitsu a realizat un mare număr de picturi precum *Plante de toamnă*, redând și alte motive inspirate din natură, îmbinând elemente ale Școlii Rinpa cu teme și tehnici ale altor școli contemporane, creând un stil discret și elegant. Prefera să folosească un fundal argintiu, mai degrabă decât auriul caracteristic stilului Rinpa. **FN**



Peisaj cu odihna Sfintei Familii | Samuel Palmer

1825 | ulei și tempera pe lemn | 31 x 39 cm | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

Samuel Palmer (1805–1881) a făcut parte din grupul Anticilor, câțiva artiști romantici care aveau drept obiectiv aducerea unui suflu nou în arta religioasă a epocii. Pictura reprodusă aici datează de la începuturile constituirii grupului, de pe la mijlocul anilor 1820. Subiectul reprezintă o variație a temei *Fuga în Egipt*, temă tradițională în arta occidentală. După ce a aflat de nașterea lui Isus, Irod a dictat măsuri brutale pentru a-l găsi și ucide pe Pruncul Sfânt. Iosif și-a dus familia în Egipt pentru a scăpa de măcel. În unele relatări (evangheliile apocrife), ei și-au întrerupt călătoria pentru a se odihni sub un palmier. Acolo, îngerii le-au adus hrană sau, după alte surse, Isus a făcut ca pomul să-și îndoaie crengile pentru ca fugarii să ajungă mai ușor la fructe. Palmer s-a specializat în peisaje idilice, impregnate de misticism poetic, astfel încât subiectul acesta avea o mare putere de atracție pentru el. Cu excepția palmierului, nu există alte elemente care să evoce peisajul din Orientul Mijlociu. Tabloul înfățișează câmpia de lângă Shoreham, satul din regiunea Kent în care artistul se stabilise în 1826. Se pare că lucrarea a fost realizată pentru vărul lui Palmer, John Giles. Cu toate că se număra printre membrii Anticilor, acesta era mai degrabă agent la bursă decât artist, iar contribuția lui constă într-un sprijin financiar esențial. Din punct de vedere artistic, Anticii erau conduși de William Blake (1757–1827). Grupul admira calitățile vizionare ale picturilor lui Blake și se străduia să le reproducă în propriile tablouri. Imitau și folosirea de către acesta a mediumurilor vechi de pictură – de aici, tempera utilizată de Palmer în acest tablou. **IZ**



Peisaj cu râu și cu vapor cu aburi | J.M.W. Turner

cca 1826 | acuarelă pe hârtie | 14,1 x 18,7 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Deși pentru marele public numele său va rămâne pentru totdeauna legat de pictura în ulei, James Mallord William Turner (1775–1851) este considerat de mulți drept părintele acuarelei peisagistice. Acuarela i-a dat pictorului posibilitatea să-și perfecționeze talentul pe tot parcursul vieții, schițele făcute cu acest medium constituind punctul de plecare pentru lucrările în ulei de mai târziu. Acuarelele l-au ajutat pe Turner să înțeleagă cum să picteze dragile lui peisaje și să se evolueze, din punct de vedere stilistic, pentru că i-au dat posibilitatea unei explorări libere a efectelor culorii și luminii pure. În lucrarea de față, o pensulație minimală reușește să surprindă scena în esență. Câteva tușe luminoase sugerează reflexele în apă ale vaporului cu aburi, iar guașa opacă reușește să evidențieze cu abilitate figurile din primul plan și stâncile din depărtare; întregul tablou este infuzat de o lumină naturală foarte realistă. Tehnica este sobră și, specific lui Turner, unele zone sunt mai detaliate decât altele, dar scena în totalitatea ei dovedește un simț real pentru perspectivă, spațiu și distanță. Lui Turner îi plăcea să pună laolaltă noul și vechiul: aici, vaporul cu aburi al erei industriale pufăie într-o scenă calmă și idilică. **AK**



Curcanul sălbatic american
John James Audubon

1826 | ulei pe pânză | 155 x 123 cm | University of Liverpool Art Gallery, MB

Crescut în Franța, John James Audubon (1785–1851) s-a mutat la o fermă de lângă Philadelphia, la vârsta de optsprezece ani. Era fascinat de păsări și voia să consemneze fiecare pasăre din America de Nord. Pentru a desena o pasăre, o împușca, apoi o fixa cu sârme în poziția dorită, în habitatul ei natural. Acest procedeu îi permitea să imprime o mare naturalețe lucrărilor, făcând păsările să pară pline de grație și de realism. Pentru că nu a găsit un editor care să-i publice colecția de lucrări, Audubon a plecat în Anglia, sosind la Liverpool, în 1826. Lucrarea *Păsările din America* a văzut lumina tiparului în 1838. Audubon a pictat *Curcanul sălbatic american* la scurt timp după sosirea sa la Liverpool, lucrarea fiind prezentată de artist Institutului Regal din Liverpool, în semn de mulțumire pentru primirea călduroasă și sprijinul acordat. Audubon s-a întors în America, în 1829, unde și-a continuat studiile de păsări și a început să lucreze la cel de-al doilea volum de desene. Desenele sale de păsări, în special, sunt foarte colorate și detaliate, adesea prezentând un aspect de imprimeu și influențând astfel dezvoltarea modelelor textile, mai ales în Anglia. **TP**



Portretul unei tinere femei
Franz Seraph Stirnbrand

1827 | ulei pe pânză | 62,5 x 52,5 cm | colecție privată

Franz Seraph Stirnbrand (1788–1882) s-a născut în Croația de astăzi. Interesul său pentru portretistică a fost generat de dorința de a se sustrage serviciului militar: pentru a nu fi mobilizat, a trecut granița în Germania. La Frankfurt, o companie producătoare de țigări l-a angajat să realizeze pe cutiile de tabac portrete ale unor celebrități ca Napoleon. Talentul i-a fost remarcat și a avansat la realizarea de tablouri ale personalităților, precum papa Leon al XII-lea, țarul Alexandru al II-lea al Rusiei, kaiserul Wilhelm I, dar și acest portret al unei tinere anonime. *Portretul unei tinere femei* este o imagine flatantă și, fără îndoială, idealizată, realizată într-un stil romantic. Tonurile uniforme, catifelate, ale pielii tinerei femei și strălucirea părului sugerează că portretele lui Stirnbrand intenționau să flateze, mai degrabă decât să redea chipul în mod realist. Trandafirul și bobocul de trandafir prinși la panglica din talie simbolizează dragostea, prima iubire și transformarea unei adolescente într-o tânără femeie. Chipul ei pare timid și temător. Stirnbrand o înfățișează privind într-o parte, ca și când ar fi prea sfioasă pentru a se uita direct la privitor. **LH**



Moartea lui Sardanapal
Eugène Delacroix

1827 | ulei pe pânză | 392 x 496 cm | Luvru, Paris, Franța

Adesea numit cel mai mare pictor romantic francez, Eugène Delacroix (1798–1863) a fost, cu adevărat, artistul epocii sale. Ca și prietenul său, Géricault, Delacroix a menținut anumite elemente clasice din pregătirea sa, dar a dat dovadă de o energie îndrăzneață, o utilizare bogată, unică a culorii și o admirație a exotismului, care au făcut din el un deschizător de drumuri. Pânza de mari dimensiuni *Moartea lui Sardanapal* ne invadează simțurile cu mișcarea ei amplă și culorile somptuoase, cu abundența de exotism luxuriant. Sardanapal a fost un legendar comandant asirian, cu înclinație pentru moravurile decadente. Drept răspuns la o umilitoare înfrângere militară, Sardanapal a înălțat un rug imens pe care a ars împreună cu toate bogățiile palatului, cu soțiile și cu sclavii săi. Delacroix relatează legenda ca într-o dramă de Byron. El abandonează orice încercare de realizare a perspectivei sau de a obține coerența compozițională. Corpuri și obiecte contorsionate se agită, într-o scenă îmbibată de culori intense și umbre puternice. E ușor de observat de ce explorarea fără rezerve a violenței, împreună cu energia frenetică și procedeele coloristice îndrăznețe au avut atât de multă influență asupra pictorilor care i-au urmat. **AK**



Apoteoza lui Homer | Jean-Auguste-Dominique Ingres

1827 | ulei pe pânză | 386 x 512 cm | Luvru, Paris, Franța

La momentul realizării acestui tablou, Ingres (1780–1867) era autoproclamatul lider al picturii clasice tradiționaliste, plasându-se la antipodul artei promovate de romanticii francezi, precum Delacroix. Acest tablou special ar putea fi cu adevărat exemplul perfect al demersului academic al lui Ingres, a cărui intenție era, de fapt, o odă adusă clasicismului. Deși pictorul dovedea și o latură mai senzuală (de exemplu, *Baigneuse*, 1808), aceasta lipsește cu desăvârșire aici. Cunoscută și sub numele de *Homer deificat*, lucrarea de față îl înfățișează pe celebrul aed antic grec în ipostaza de zeu, încoronat cu lauri de mitologica zeiță Nike. Cele două femei de la picioarele lui reprezintă marile sale epopei, *Iliada* și *Odiseea*. În jurul lui Homer se înghesuie o mulțime de admiratori, importante personalități artistice, din Antichitate până în epoca modernă, inclusiv compatrioții greci ai poetului, ca dramaturgul Eschil, care oferă un pergament rămas de la Homer, în timp ce sculptorul atenian Fidias, în dreapta, întinde un ciocan. Figurile moderne îi reprezintă, în special, pe clasicii francezi ai secolului XVII, precum dramaturgul Molière și pictorul Nicolas Poussin. Compoziția simetrică triunghiulară este tributară total idealismului clasicist, Homer fiind așezat în centru, pe fundalul unui templu antic cu numele său. Neașteptat de trist, pictura a fost primită cu răceală în epocă. Ingres s-a retras la Roma pentru câțiva ani, dar s-a reîntors, în anii 1840, și și-a reluat locul de clasicist de frunte. O vreme, a fost la modă să blamezi tradiționalismul lui Ingres, dar, în prezent, el este văzut ca un artist extrem de important, cu abilități tehnice deosebite. **AK**



Nino Eristavi | anonim

1829 | ulei pe pânză | 139 x 90 cm | Galeria Națională de Pictură, Tbilisi, Georgia

Persia începutului de secol XIX a fost marcată de conflicte politice; o serie de războaie pustiitoare au determinat reorganizarea principatelor și au redesenat dominația asupra regiunii. Între 1805 și 1834, Iranul a pierdut controlul asupra zonelor din Caucaz în favoarea Rusiei imperiale; anul 1829, anul realizării *Portretului lui Nino Eristavi*, a marcat sfârșitul primului și al celui de-al doilea război ruso-persan. În ciuda acestei instabilități politice, la curtea lui Fath Ali Șah Qajar avea loc o renaștere a poeziei și a portretisticii. Deși tendința în pictura iraniană s-a îndreptat, ulterior, către lacul și emailul de dimensiuni mici, portretele mari de la curtea lui Qajar rămân unele dintre cele mai impresionante reprezentări artistice iraniene. Georgia a rămas definitiv legată de Iran prin limbă și cultură, imaginea lui Nino Eristavi fiind un portret diplomatic plin de viață. Persia trecea de la conducerea tribală la cea centralizată; munții învolburați de un negru insidios și lacul de cleștar de la poalele acestora sunt accentuați de o femeie cu podoabe bogate, îmbrăcată într-o rochie strălucitoare, regală. Vălul străveziu al tinerei femei este împodobit cu bijuterii și perle, ea ține în mână o floare în semn de pace. Modelul vegetal de pe piept sugerează regenerarea civilizațiilor. Mâinile și picioarele ei sunt nemișcate, ea părând că plutește afară din perspectiva peisajului profilat în spate. Chipul lui Nino Eristavi este al unei luptătoare, foarte persan și foarte neliniștit. Pe măsură ce Rusia cucerea teritoriile întinse, vizibile în spatele femeii, ea face o ofertă de pace, nu implorând, ci ca o mândră reprezentantă a culturii sale. **SWW**



Miss Cazenove pe un cal sur de vânătoare | J.-L. Agasse

1820–1830 | ulei pe pânză | 30,5 x 25,5 cm | colecție privată

Născut într-o bogată și importantă familie protestantă din Geneva, Jacques-Laurent Agasse (1767–1849) și-a petrecut copilăria observând natura pe domeniul familiei sale. Inițial, s-a dedicat disecțiilor și medicinei veterinare la Paris, înainte să înceapă să studieze pictura cu Jacques-Louis David și Horace Vernet. În 1800, după ce i s-a comandat portretul câinelui mult iubit al unui englez, acesta l-a invitat pe Agasse să vină cu el în Anglia. Acolo a ajuns rapid unul dintre cei mai apreciați pictori ai epocii și un maestru al unui gen de pictură specific britanic: portretul calului de curse. Adevăratul subiect al tabloului *Miss Cazenove pe un cal sur de vânătoare* nu este călăreața și nici măcar calul, ci relația strânsă dintre cal și călăreț. Cu extraordinara sa cunoaștere a anatomiei calului, la care se adaugă o utilizare poetică a culorii, Agasse transmite frumusețea imaginii unei călărețe care-și stăpânește calul. În peisajul temperat și cețos, rochia domnișoarei Cazenove, privirea și postura ei transmit complexitatea raportului dintre cal, călăreață și câine – toate personaje egale, redate de Agasse cu aceeași importanță. Pentru a ilustra armonia, eșarfa albă de la gâtul femeii trimite la coama elegantă a calului, în timp ce faldurile întunecate ale rochiei sale o leagă vizual de câine. Pasionat de redarea cât mai perfectă a formelor animalului, Agasse ne îndreaptă privirea către cal, dar câinele este cel care se uită direct la noi. Femeia joacă rolul de punte de legătură între câine și cal. **SWW**



Libertatea conducând poporul
Eugène Delacroix

1830 | ulei pe pânză | 260 x 325 cm | Luvru, Paris, Franța

Lucrarea aparține perioadei 1827–1832, când Eugène Delacroix (1798–1863) a realizat capodoperă după capodoperă. Aceasta este una dintre ele. Pictată pentru a comemora revoluția din iulie 1830, care l-a adus la putere pe Ludovic-Filip, imaginea a ajuns să simbolizeze spiritul revoluției. A făcut senzație la Salonul de la Paris, din 1831, și, deși Ludovic-Filip a cumpărat lucrarea pentru a-și sărbători revenirea, a ținut-o departe de ochii publicului, considerând că are un mare potențial incitator. Pictura este o combinație între reportajul contemporan îndrăzneț și alegorie, la o scară monumentală. Locul și timpul sunt clare: Notre Dame este vizibilă în depărtare, iar oamenii sunt îmbrăcați conform clasei sociale căreia îi aparțineau, băiatul murdar din dreapta simbolizând puterea poporului. Figura alegorică a Libertății, care domină scena, cu tricolorul ridicat, a produs indignare, pentru că, în loc să înfățișeze o frumusețe idealizată, tușele vibrante redau o femeie cât se poate de reală – pe jumătate dezbrăcată, murdară și călcând pe cadavre, într-un fel care sugerează că și libertatea poate aduce cu sine propriile opresiuni. Această pictură marchează momentul de trecere a lui Delacroix spre abordările mai elaborate din lucrările mai târzii, când experiențe tot mai subtile în modul de juxtapunere a culorilor aveau darul de a transmite un aer de realism sau de a reda adevăruri universal valabile. Aceste modalități de utilizare a culorilor vor avea o mare influență asupra impresioniștilor și moderniștilor de mai târziu, de la Renoir și Seurat, la Picasso. **AK**



Ulmi bătrâni în Prater | Ferdinand Georg Waldmüller

1831 | ulei pe lemn | 31,7 x 25,9 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

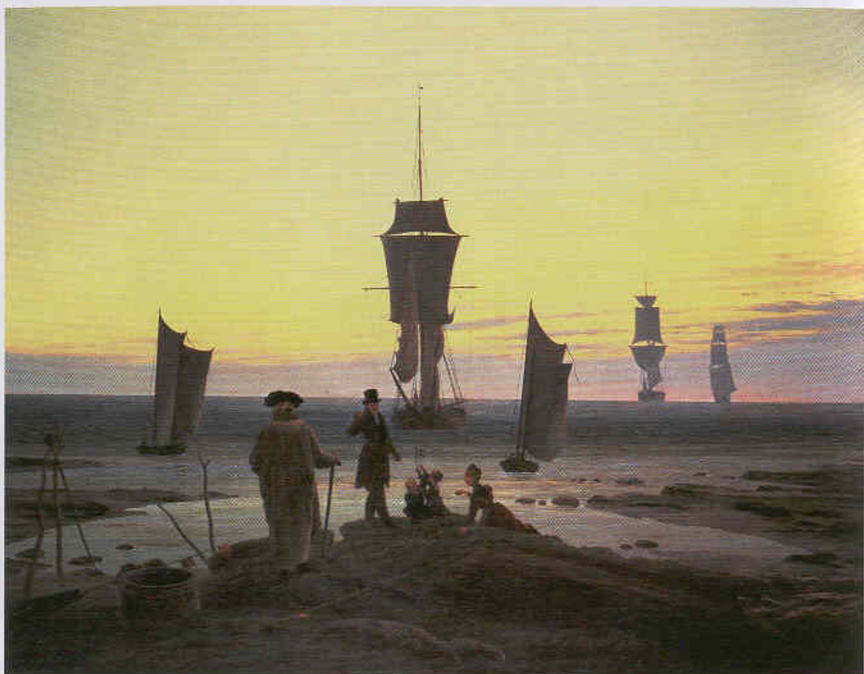
Ferdinand Georg Waldmüller (1793–1865) a lucrat ca portretist, înainte să se reorienteze către pictura peisagistică și pictura de gen, devenind figura proeminentă a perioadei vieneze *Biedermeier*. După înfrângerea lui Napoleon din 1815, guvernul de la Viena a instaurat o perioadă de opresiune și cenzură, artiștii renunțând la concepte importante și concentrându-se pe subiectele cotidiene, nonpolitice. Prin apariția unei noi clase de mijloc, orașul a fost invadat de portrete de familie, picturi de gen și peisaje, făcând să fie redescoperită frumusețea naturală a Austriei. Această pictură din 1831 face dovada măiestriei tehnice ajunse la apogeu a lui Waldmüller, perfecționată în anii petrecuți făcând copii ale tablourilor marilor maeștri. După ce a atins o culme în portretistică, artistul a început să se gândească la universul din jur ca la singurul scop al picturii. Cu o claritate aproape fotografică, el redă un cuplu de țărani plimbându-se liniștiți printre copacii din Prater. Pictorul dovedește o mare atenție la detalii, iar culorile sale delicate creează iluzia luminii naturale. Deși a premers cu mulți ani mișcarea realistă, Waldmüller s-a declarat inamic al artei academice și al romantismului și un ferm adept al veridicității. În ciuda acestui fapt, picturile lui de gen idealizează adesea viața la țară care, în realitate, era plină de greutăți. Compozițiile și redările sale riguroase au avut o influență fecundă asupra dezvoltării picturii peisagistice, evidentă în lucrările unor pictori de mai târziu, precum Von Guérard. **SLF**



Peisaj cu păstori și vaci | Joseph Anton Koch

1832–1834 | ulei pe pânză | 76 x 103,7 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Joseph Anton Koch (1768–1839) a fost unul dintre cei mai importanți pictori romantici de la începutul secolului XIX, dar, spre deosebire de celebrul său confrate, Caspar David Friedrich, opera sa nu a reflectat doar peisajele Germaniei natale. Koch a pus bazele unei tradiții în pictura germano-romană, care amestecă atmosfera intensă și tulburătoare a Alpilor cu imaginile idealizate ale peisajelor italiene și viziunea clasică a pictorilor francezi, precum Claude Lorraine. Koch s-a născut în Tirol, în Austria, dar și-a petrecut cea mai mare parte a vieții la Roma, unde și-a întemeiat familia. Ca expatriat trăind în Italia, a devenit mentorul și maestrul neoficial al unui grup de tineri artiști germani și austrieci, care trăiau la Roma, inclusiv al nazareenilor, care urmăreau renașterea iconografiei religioase și a medievalismului în artă. *Peisaj cu păstori și vaci la izvor* demonstrează cum perioada petrecută de Koch la ferma părintească și excursiile în Alpii elvețieni vor transforma, mai târziu, picturile sale în „peisaje eroice", cum le numea el. Deși imaginea îi apare privitorului rurală, idilică și plină de nostalgia zilelor simple petrecute îngrijind animalele și trăind de pe urma roadelor pământului, ea este, de fapt, o compoziție foarte bine realizată, cu un spațiu care amintește de un amfiteatru sau de o scenă. Privitorul este așezat deasupra pentru a urmări de sus desfășurarea acțiunii. Acest punct de observație înalt ne permite și să privim în zare, către orizont, spre vârfurile dealurilor și spre albastrul nesfârșit al cerului – alt simbol al creației divine a naturii. **OW**



Cele trei vârste ale vieții | Caspar David Friedrich

1834 | ulei pe pânză | 72 x 94 cm | Museum der Bildenden Kunste, Leipzig, Germania

Caspar David Friedrich (1774–1840), cel mai ilustru reprezentant al mișcării romantice din Germania, și-a transpus melancolica sa stare sufletească în unele dintre cele mai frumoase peisaje din lume. Friedrich a pictat *Cele trei vârste ale vieții* la șaizeci și unu de ani, cu șase ani înainte de moarte. Deși era reluarea unor schițe realizate în diferite călătorii din tinerețe, *Cele trei vârste ale vieții* este unică printre celelalte lucrări ale artistului pentru că redă un loc imaginar. Referințele geografice recognoscibile din lucrare sunt foarte speciale, iar peisajul servește aproape ca autobiografie pentru artistul extrem de introspectiv. În datele importante, imaginea pare a avea vag la bază portul Greifswald, locul natal al artistului. Cinci vase se află la diferite distanțe față de țărm. Ele reprezintă, în chip simbolic, trecerea vieții. Pe mal, în primul plan, un bătrân privește către apă, reprezentându-l pe Friedrich la momentul realizării picturii. În apropiere, simbolizând maturitatea, se află un tânăr cu joben, pentru care i-a servit ca model nepotul său. În fața lor se observă o fată, modelul pentru acest personaj fiind fiica sa cea mare, reprezentând tinerețea, iar figurile celor două fiice mai mici, care se joacă cu steagul suedez, reprezintă copilăria. Catargul vasului aflat în centru formează un crucifix, semn al profundei credințe a lui Friedrich, dar pictura liniștită, luminoasă și poetică nu se caracterizează prin speranță sau prin dorința de a ajunge în ceruri după moarte, ci prin conștientizarea dulce-amară că viața noastră este prețioasă și trece repede. **AH**



Flori | Johan Laurents Jensen

1835 | ulei pe pânză | 19 x 17 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Flori a fost realizat în 1835, în timpul epocii de aur a picturii daneze, perioadă caracterizată de multă ambiguitate. Pe plan economic și politic, Danemarca se afla într-o situație disperată din cauza incendiilor devastatoare din Copenhaga, de la sfârșitul secolului XVIII, a bombardamentului britanic din 1807 și a insolvabilității statului. Dar, în mijlocul acestui haos, cultura daneză a reușit să se dezvolte atât ca mod de manifestare, cât și ca substanță. Chiar în anul în care picta aceste flori, Johan Laurent Jensen (1800–1856) era numit profesor la Academia Regală de Artă din Copenhaga. Jensen a început să învețe la Academie la paisprezece ani, profesor fiindu-i Claus Detlev Fritzsch (1765–1841), un specialist în pictura florală. După această perioadă de pregătire, a devenit curând un important pictor de naturi moarte, cu precădere flori. În acest tablou, Jensen redă un lujer, cu frunze, boboci și cu o floare de trandafir sălbatic larg deschisă, în centru. Lujerul se întinde din colțul din dreapta jos, până în centrul picturii. Nuanțele de roșu, alb și verde se evidențiază pe fundalul ocru. Jensen se joacă cu iluziile optice; ca și în natură, florile par să crească natural pe pânză. Jensen a fost foarte apreciat în epocă, la Academie mulți studenți preluându-i stilul. Doamnele din clasa mijlocie participau la lecțiile și la cursurile sale, la fel ca și regina Louise, soția regelui Christian al IX-lea. Atenția artistului pentru detaliu, precizia descrierii și culorile au condus la renașterea naturilor moarte cu flori, făcând astfel posibilă aducerea bogăției naturii în mijlocul căminului. **SML**



Vedere asupra casei și grădinii artistului Mills Plains, Țara lui Van Diemen | John Glover

1835 | ulei pe pânză | 76,4 x 114,4 cm | Art Gallery of South Australia, Adelaide, Australia

Cunoscutul pictor englez John Glover (1767–1849) avea în jur de șaizeci de ani când a sosit în Tasmania, în 1831. Peisajele sale romantice, realizate în stilul consacrat de Claude Lorraine, erau foarte apreciate în Marea Britanie, dar Glover a decis să părăsească peisajele englezești care-i aduseseră succesul și să accepte provocarea unor ținuturi noi și necunoscute. Noile meleaguri, împreună cu abilitatea sa de a reda cu acuratețe subiectele tablourilor, i-au permis artistului să lucreze într-o manieră nouă și tulburătoare și l-au descătușat din chingile abordării sale anterioare. Imensitatea peisajului (care făcea ca priveliștile țării natale să pară prin comparație minuscule), verdele-gri al locurilor și lumina strălucitoare a Australiei sunt prezente în picturile lui Glover, el redând cu talent „particularitățile remarcabile ale copacilor" și frumusețea extremă a orizontului. Efectul produs de *Vedere asupra casei și grădinii artistului din Mills Plains, Țara lui Van Diemen* este aproape ireal. Artistul pune în contrast o scenă pastorală cu o casă și o grădină nou plantată, cu rânduri ordonate de flori englezești, cu peisajul exterior, necunoscut, care se întinde dincolo de ele. Subiectul reflectă experiența artistului în a-și folosi sensibilitățile englezești pentru realizarea unei case și a unui paradis personal, într-un mediu necunoscut și neexplorat. Glover nu a găsit doar o nouă estetică personală, el a creat un limbaj vizual pentru a descrie acest nou ținut. Cunoscut drept autorul unora dintre cele mai importante picturi având ca sursă de inspirație Australia, el este considerat „părintele peisagisticii australiene". **JB**



Incendiul Parlamentului, 16 octombrie 1834 | J.M.W. Turner

1835 | ulei pe pânză | 92 x 123,2 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

Joseph Mallord William Turner (1775–1881) este cunoscut drept cel mai mare pictor romantic englez și unul dintre întemeietorii picturii moderniste. Pictura sa, înfățișând parlamentul englez în flăcări, inspirată dintr-un eveniment real, aduce privitorul la granița dintre abstract și realitate. Turner fusese martor la eveniment, privind incendiul dintr-o barcă de pe Tamisa. Făcuse pe loc niște schițe, dar aveau să treacă luni până să compună pictura de mari dimensiuni. Partea dreaptă a tabloului este dominată de podul care trece peste Tamisa, către ruinele în flăcări de pe celălalt mal. Turnurile gemene ale Westminster Abbey sunt vizibile în fundal, primul plan fiind ocupat de Tamisa și de oglindirile ei. De la distanță totuși, este greu să identifici o scenă realistă, tridimensională. Pictura pare un melanj puternic, dar nedefinit, de culori, mergând de la galben și oranj aprins, în partea stângă, la nuanțele de verde și violet din dreapta. Bărcile de pe râu se pierd în neclare estompări brune. Rezultatul final întruchipează însuși sublimul romantic: teroarea focului și frumusețea radiantă a luminii sale se îmbină, privitorul fiind pus în fața forțelor de neînfrânt ale naturii. Când Turner a expus tabloul la Institutul Britanic, în 1835, știa că va face senzație. Pictura etalează tradiția occidentală de redare vizuală realistă, în măsură să provoace un răspuns emoțional profund, dar prevestește și nașterea artei abstracte. Această combinație face ca tabloul să ne apară astăzi la fel de dinamic ca și acum aproape două sute de ani. **DK**



Regele Gustav I Vasa al Suediei, vorbindu-le oamenilor din Dalarna, Mora | Johan Gustaf Sandberg

1836 | frescă | Uppsala domkyrka, Suedia

Gustav Vasa, considerat întemeietorul Suediei moderne, este o figură de legendă în istoria acestei țări. Multe povești și mituri s-au format în jurul personalității sale, dar subiectul acestei picturi nu este unul dintre acestea. Pe la 1520, suedezii erau în război cu danezii care invadaseră sudul țării. Gustav Vasa a mers în provincia Dalarna din nord, pentru a ridica o mică armată. După câțiva ani de lupte îndârjite, a reușit să-i alunge pe danezi, a unit provinciile într-o singură țară, el fiind ales rege. Aici îl putem vedea pe viitorul monarh înfățișat trei sute de ani mai târziu, pe zidurile capelei Fecioara Maria din Uppsala domkyrka, catedrala în care se află și mormântul său. Johan Gustaf Sandberg (1782–1854) îl înfățișează pe Gustav Vasa ca pe un om din popor, îmbrăcat în aceleași haine puritane ca și compatrioții săi, chiar mai lipsit de zorzoane. Îi încurajează pe oameni să ia armele și să lupte pentru țara lor. Punctul central al compoziției este tânărul erou și viitor rege aflat deasupra tuturor, în stânga, dar ochiul este atras, pe diagonală, către omul în negru care stă separat de mulțime, părând că ezită să se alăture cauzei. Lucrarea face parte dintr-o serie de scene inspirate din viața lui Gustav Vasa, pictate în anii 1830 de Sandberg, pe atunci profesor la Academia Regală de Arte Frumoase din Stockholm și reputat pictor portretist, virtuoz în redarea luminii. Această comandă a constituit pentru artist o ocazie de a-și satisface interesul de a reda în pictură viața țăranilor și scene istorice. **RA**



Viața imperiului: Distrugerea Thomas Cole

1836 | ulei pe pânză | 100 x 161,2 cm | New York Historical Society, New York, SUA

Thomas Cole (1801–1848) a fost un peisagist romantic american, care a atribuit o valoare morală lucrărilor sale, a căror culme o reprezintă alegoriile istorice monumentale, precum seria epică de cinci tablouri numită *Viața imperiului*. *Distrugerea* este penultimul din această serie despre înălțarea și declinul unui imperiu imaginar. Natura ciclică a civilizațiilor și tensiunea dintre universul natural etern și „progresul" trecător adus de om au preocupat mulți gânditori din epoca lui Cole – în contextul recentelor revoluții, franceză și americană, și al revoluției industriale în plin avânt. Cole însuși emigrase în tinerețe din noul centru industrial Lancashire, în Anglia, spre imensitatea Americii. În *Distrugerea*, poziția înclinată în față a imensei statui a învingătorului, aflată în primul plan – care domnește, în mod ironic, peste orașul distrus – ne invită să privim mai departe, spre interiorul picturii, pentru a vedea sfârșitul atotcuprinzător. Cerul este învolburat, apele umflate, clădiri mărețe sunt în flăcări, iar soldații distrug un pod – aceasta este distrugerea copleșitoare înfăptuită de război și de natură. Clădirile, în stil antic, ne amintesc de căderea Imperiului Roman, iar Cole pare a întrevedea aceeași aroganță potențial fatală și decadentă și în America modernă. Cerul întunecat și fumul, excelent redate, dovedesc influența picturilor lui Turner (Cole a vizitat Anglia natală la maturitate). Seria a constituit apogeul carierei triumfătoare a lui Cole, iar pasiunea sa pentru o artă care avea în centru adevăruri universale a ajutat peisagistica americană să-și capete identitatea și să prospere. **AK**



Artiști danezi în osteria la Gonsola din Roma
Ditlev Conrad Blunck

1837 | ulei pe pânză | 74,5 x 99,4 cm | Thorvaldsen Museum, Copenhaga, Danemarca

Această pictură de atmosferă a fost realizată în 1837 și pare-se ca o comandă a celebrului sculptor danez Bertel Thorvaldsen. Ditlev Conrad Blunck (1798–1854) a ilustrat atmosfera obișnuită dintr-un han din Roma, unde sunt adunați atât localnici, cât și un grup de artiști danezi. În prima jumătate a secolului XIX, mulți artiști danezi călătoreau la Roma, experimentând un alt mod de viață, diferit de cel nordic. Artiștii danezi se află în dreapta tabloului, stând toți în jurul unei mese la care sunt servite delicatese italienești. Thorvaldsen e așezat în capul mesei, dincolo de chelner aflându-se artistul danez Albert Küchler, care schițează portretele familiei italiene din stânga. Blunk și-a inclus și autoportretul, lângă Jørgen Sonne, artistul cu joben gri. Alăturarea artiștilor și a localnicilor contribuie la realizarea unui tablou plin de viață și ușor idealizat. Subiectul lucrării, viața prosperă și fericită de la Roma, din prima jumătate a secolului XIX, nu reflecta întru totul viața italienilor de la acea vreme, totuși această viziune era foarte des întâlnită în tablourile de atmosferă având ca subiect Europa de Sud, realizate pentru cei de acasă. Blunck s-a întors în Danemarca în 1838. Doi ani mai târziu, a primit o comandă din partea regelui Christian al VIII-lea de a picta patru tablouri având drept subiect alegoria vârstelor omului. Astăzi, ca și atunci, tabloul *Artiști danezi în osteria la Gonsola din Roma* este considerată una dintre cele mai pline de viață și mai optimiste creații ale artistului. **SML**



Vasul de luptă *Temerarul,* remorcat la ultima dană pentru a fi casat | J.M.W. Turner

1839 | ulei pe pânză | 90,7 x 121,6 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

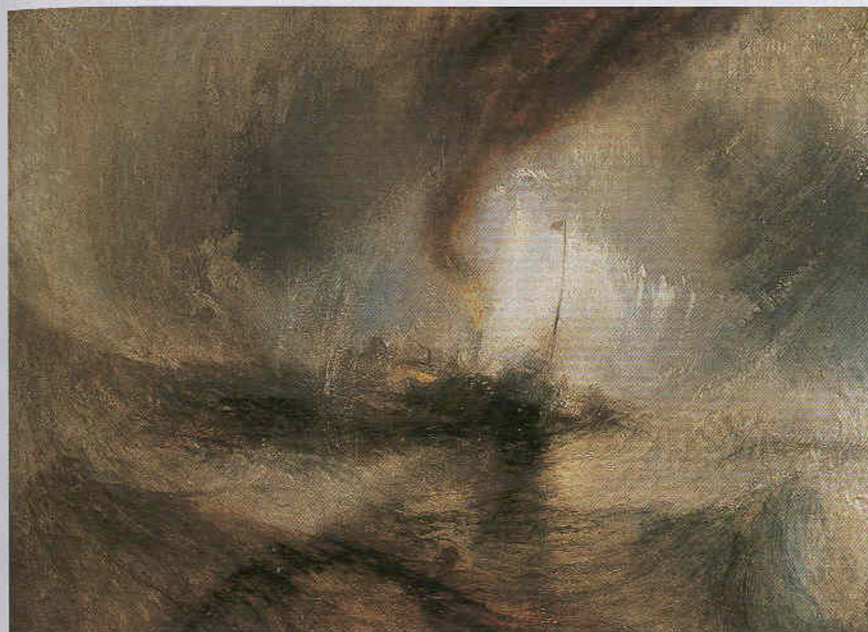
J.M.W. Turner (1775–1851) iubea această lucrare și scria despre ea: „Nici o sumă de bani și nici un favor nu mă vor determina să o împrumut pe Iubita mea din nou". Scena este un omagiu subtil adus navelor de război elegante, cu catarge înalte, ale Marinei Regale, exprimând regretul pentru zilele trecute de glorie ale puterii maritime engleze. Tabloul înfățișează nava *Temerarul (Fighting Temeraire)* – celebră pentru rolul său în bătălia de la Trafalgar, din 1805 – remorcată pe Tamisa, către un șantier naval, pentru a fi casată. Cum remorchere moderne, acționate de aburi, trag eterica navă cu pânze pe ultimul ei drum, Turner redă enormele schimbări tehnologice care avuseseră loc. Maniera și culorile folosite sunt caracteristice ultimelor lucrări ale artistului, care l-au definit, prin dovezi concludente, ca fiind cel mai revoluționar dintre pictorii peisagiști. Pictura dovedește fascinația lui pentru elementele primare: apă, aer și foc. Soarele asfințește în culori arzătoare, în onoarea gloriei apuse a vasului, și, în același timp, a talentului lui Turner. Tabloul a fost realizat când artistul avea în jur de șaizeci de ani și chiar înainte ca pictorul să intre în faza finală, mai abstractă, a creației sale. Lucrarea conține toate contrastele apreciate de pictor: tușe lejere și straturi groase de culoare, pentru a reda cerul, *versus* execuție fină la vasul cu pânze; partea din stânga a picturii are culori reci, cea din dreapta, culori extrem de aprinse; semne ale lumii noi *versus* cele ale lumii vechi. Lucrări ca aceasta arată exact maniera în care Turner a început să estompeze formele recognoscibile pentru a accentua lumina, culoarea și pensulația emoțională, care vor avea un mare impact asupra impresioniștilor și a pictorilor abstracți. **AK**



Vedere din Marea Galerie de la Luvru
Patrick Allan-Fraser

1841 | ulei pe pânză | 110 x 93 cm | Luvru, Paris, Franța

Fiul unui negustor de pânzeturi, Patrick Allan-Fraser (1813–1890) nu a dorit să urmeze exemplul tatălui său și să facă o carieră comercială, alegând, în schimb, să-și urmeze înclinațiile artistice. Pentru a-și face studiile, el a călătorit la Edinburgh, la Roma, la Londra și la Paris, unde a vizitat magnifica Grande Galerie a Muzeului Luvru. Pentru pictarea *Vederii din Marea Galerie de la Luvru* artistul a fost inspirat de grupul The Clique (Clica) al artiștilor victorieni, întâlniți la Londra. The Clique respingea tablourile istorice academice în favoarea picturii de gen. Marea Galerie aparent infinită, care se întinde pe un sfert de kilometru, era locul unde se întâlneau artiștii cu școală sau autodidacți și, totuși, aici găsim o atmosferă de apreciere a artei și de reflecție. În anii de maturitate, Allan-Fraser s-a implicat în restaurarea și construcția de clădiri elegante, admirația sa pentru Grande Galerie aflându-se mereu în centrul abordării. Razele de soare care cad cu zgârcenie nu dau doar posibilitatea privitorului să observe activitatea dinăuntru, dar relevă și mărimea, și eleganța holului. Allan-Fraser a fost ales membru al Academiei Regale Scoțiene în 1874, el comandând portretele membrilor grupului The Clique, în onoarea celor care-l inspiraseră. Picturile se află la sediul Hospitalfield Trust din Arbroath, societatea de binefacere pe care Allan-Fraser a înființat-o înainte de a muri, pentru a pune la dispoziție un loc unde tinerii artiști să-și exerseze și să-și cultive talentul, activitate ce se continuă și în ziua de azi. **SG**



Furtună de zăpadă pe mare – Vapor cu aburi în largul portului | J.M.W. Turner

cca 1842 | ulei pe pânză | 91,5 x 122 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Lucrările din ce în ce mai experimentale ale lui Joseph Mallord William Turner (1775–1851) au atras multe critici în anii 1840, tabloul de față fiind caracterizat drept un amestec de „clăbuci și var". Lucrarea i-a plăcut totuși lui John Ruskin, un important critic contemporan de artă și mare admirator al lui Turner. O anecdotă celebră, asociată cu acest tablou, relata că Turner s-a legat el însuși de catargul vaporului cu aburi *Ariel*, care apare în tablou în mijlocul unei furtuni pe mare. Povestirea este neverosimilă, dar ea arată pasiunea artistului de a pătrunde până în inima naturii. Privitorii sunt absorbiți rapid în compoziția în formă de vortex, procedeu frecvent folosit de Turner, iar direcțiile compoziționale bine gândite induc dezorientare, amețeală și haos, în armonie cu subiectul tabloului. Pentru epoca respectivă, natura temei era extrem de subiectivă, iar paleta coloristică redusă, și vârtejurile de apă și lumină care se contopesc sălbatic evocă o stare de vis. În ciuda acestui lucru, Turner controlează fiecare element – numai el, un maestru al luminii și al culorii, își putea aminti că focul care arde sub punte trebuie pictat în acea nuanță de galben lămâie, care apare atunci când privești printr-o perdea de zăpadă. În centrul vârtejului, un vapor cu aburi, aflat într-o situație precară, azvârlit de valuri, este folosit ca simbol, la fel ca în *Temerarul*, dar aici el reflectă, în mod special, convingerea lui Turner că omul este neputincios și la cheremul forțelor naturii. Turner spunea despre această lucrare: „Nu am pictat-o ca să fiu înțeles, ci am vrut să demonstrez cum arată o asemenea scenă". **AK**



Odalisca și sclava | Jean-Auguste-Dominique Ingres

1842 | ulei pe pânză | 75 x 105,4 cm | Walters Art Gallery, Baltimore, SUA

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) și-a început pregătirea artistică de foarte tânăr și a avut parte de o carieră lungă. El a realizat *Odalisca și sclava* către sfârșitul vieții, lucrarea fiind tipică pentru stilul pictorului, și aceasta datorită linearității și a concentrării pe contur. *Odalisca și sclava* este rezultatul interesului lui Ingres pentru lumea Orientului Apropiat. Călătorii din epocă descriau adesea această zonă, cei mai mulți zugrăvind haremurile. Odalisca, o tânără sclavă virgină, având rolul de cameristă pentru restul haremului, nu intra în contact cu sultanul, dar Ingres prezintă o descriere erotică a unei tinere idealizate. Sexualitatea ei este subliniată de numeroasele detalii falice, inclusiv de narghileaua din dreapta jos. Deși pictura este extrem de minuțioasă, și decorul specific Orientului Apropiat, Ingres nu a călătorit niciodată în această parte a lumii, așa că tabloul nu este inspirat din realitate. Acesta este motivul pentru care odalisca pleacă de la tradiția occidentală a lui Venus culcată. În plus față de poziția stereotipă, Ingres contrastează ostentativ pielea albă a femeii cu eunucul negru care o păzește, el adăugând asemenea detalii directe și în alte lucrări. **WD**



Peisaj lacustru american | Thomas Cole

1844 | ulei pe pânză | 46 x 62 cm | Detroit Institute of Art, Detroit, SUA

În ciuda originilor sale britanice, Thomas Cole (1801–1848) a devenit unul dintre cei mai mari peisagiști americani din secolul XIX. Emigrând în America în 1818, tânărul Cole s-a îndrăgostit de frumusețea peisajului rural din Ohio. În 1825, Cole a realizat o serie de picturi de-a lungul fluviului Hudson, în New York, care-i vor aduce succesul, atrăgând atenția celor mai importanți patroni ai artelor din oraș. *Peisaj lacustru american* este o lucrare de maturitate, din 1844, pictată cu doar patru ani înainte de moartea prematură a artistului. În acest tablou, un amerindian contemplă, sub un cer luminos, lacul liniștit, evocând liniștea primilor ani de colonizare. Un romantic adevărat, Cole militase împotriva introducerii căii ferate în America, fiind de părere că natura întărește moralitatea omului și ea trebuie conservată. Abilitatea cromatică a artistului, naturalismul și atmosfera creată de el sunt neegalate în epocă, acest lucru determinând un critic contemporan să comenteze că lucrarea „arată cum arăta lumea înainte ca Dumnezeu să o însuflețească". Cole este acum considerat fondatorul Școlii Hudson River, o mișcare romantică în cadrul căreia artiștii au realizat peisaje realiste impregnate de povești moralizatoare. **SLF**



Interior cu balcon | Adolf von Menzel

1845 | ulei pe carton | 58 x 47 cm | Staatliche Museum, Berlin, Germania

La prima vedere, această pictură se aseamănă cu tablourile impresioniștilor francezi. În realitate, ea a fost realizată de un pictor și gravor german, cunoscut pentru tablourile istorice care glorificau puterea Prusiei. Din 1840, Adolph Friedrich Erdmann von Menzel (1815–1905) a început să realizeze interioare simple și peisaje în care maniera sa realistă se perfecționa din ce în ce mai mult. În *Interior cu balcon*, o perdea subțire flutură în ușa deschisă a balconului și un mănunchi strălucitor de raze de soare se răsfrânge intens pe podeaua camerei. Un scaun este așezat chiar lângă intrarea în balcon, lumina soarelui subliniind eleganța acestuia. Camera este plină de liniște și mister. Tușele fluide evocă efectul luminii puternice a soarelui și felul în care țesătura delicată flutură în adierea vântului. Curiozitatea privitorului se îndreaptă către restul camerei și către lumina ce vine de afară. Picturile de gen ale lui von Menzel surprind unghiuri și compoziții neobișnuite. În acest caz, compoziția descentrată, tăiată la ambele laturi, ca un instantaneu întâmplător al vieții cotidiene, îi anticipează pe impresioniștii francezi, asemenea tușelor libere, efectelor luminii naturale și folosirii reflexiilor din oglindă. **AK**



Negustori de blănuri coborând pe râul Missouri | George Bingham

1845 | ulei pe pânză | 73,5 x 92,5 cm | Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

Tablourile lui George Caleb Bingham (1811–1879) imortalizează lumea dispărută de la frontiera de nord a Americii. Respectul solemn al lui Bingham pentru peisaj este caracteristic multor pictori realiști de la mijlocul secolului XIX, dar el redă frumusețea acestuia cu o sensibilitate unică pentru culoare și lumină. După terminarea a doar câtorva luni de pregătire academică la Academia de Arte Frumoase din Pennsylvania, Bingham a călătorit în Europa și America de Nord, înainte să se stabilească definitiv în Missouri. Acolo s-a dedicat peisajelor și pescarilor și vânătorilor de blănuri recent stabiliți în zonă. Lucrările sale târzii sunt adesea criticate din cauza formalismului sec și a pedanteriei mesajului politic. Această pictură a avut ecouri puternice mai ales în rândul publicului urban, fascinat de farmecul dat de pictor violenței necesare pentru a supraviețui la frontiera americană. În ciuda conținutului explicit, Bingham folosește cu abilitate pensulația, compoziția geometrică percutantă și o lumină pură și clară, pentru a reda viața dură a coloniștilor și a oamenilor râului, implicați în această aventură periculoasă de creare a unei lumi noi. **SWW**



Contesa de Haussonville | Jean-Auguste-Dominique Ingres

1845 | ulei pe pânză | 132 x 92 cm | Frick Collection, New York, SUA

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) s-a pregătit cu tatăl său pentru a deveni pictor, sculptor și violonist. În copilărie, talentul său muzical a ieșit în evidență, dar ulterior s-a concentrat pe pictură și a studiat cu Jacques-Louis David. În 1801, a câștigat Grand Prix-ul cu lucrarea *Solii lui Agamemnon în cortul lui Ahile*, care se află acum la Școala Națională Superioară de Arte Frumoase din Paris. Ingres a devenit port-drapelul neoclasicismului într-o epocă în care romantismul, reprezentat de artiști precum Délacroix și Géricault, era la modă. Ingres a trăit mulți ani în Italia, dar s-a întors la Paris, în 1834. După revenirea în Franța, a câștigat o mare popularitate ca portretist. Marele talent al lui Ingres rezidă în utilizarea stilului său plan linear, pentru a reda personalitatea subiecților, în același timp înfățișându-i și cât mai estetic cu putință. Surprindea cele mai atractive trăsături, chiar și în cazul celor mai neatractivi subiecți, fără a le sacrifica personalitatea și fără a-i face de nerecunoscut. Redarea frumuseții nu constituia o sarcină prea grea în cazul contesei de Haussonville, care, în ciuda aparenței reținute, era o persoană evident liberală, o autoare și o intelectuală foarte apreciată. Redarea somptuoasă a texturilor, precum cutele rochiei de mătase, și strălucirea panglicii din păr sunt caracteristice picturilor lui Ingres. Un maestru al tehnicilor de pictură, Ingres este câteodată criticat pentru viziunea „burgheză" și, până în ziua de astăzi, opera sa este adesea satirizată în caricaturi. Deși artistul era un om plin de contradicții, acest elegant portret rămâne una dintre imaginile simbol ale picturii. **AH**



Traversând nisipurile | David Cox

1848 | ulei pe lemn | 26,5 x 38 cm | Birmingham Museums and Art Gallery, Marea Britanie

În acuarelă, David Cox (1783–1859) a fost unul dintre cei mai importanți peisagiști din Anglia secolului XIX. În perioada de maturitate, el a început să picteze în ulei, realizând lucrări lirice de atmosferă, cum este și *Traversând nisipurile*. Și-a început cariera artistică pictând portrete în miniatură, iar ulterior a lucrat ca pictor de decoruri în teatrele din Birmingham și apoi în cele din Londra, după stabilirea sa în acest oraș, în 1804. Își suplimenta veniturile lucrând ca profesor și a început să picteze în acuarele în 1805, realizând prima dintre multele sale vizite în Țara Galilor. A călătorit peste tot în Anglia, redând peisajele întâlnite într-o interpretare proprie. După o perioadă de început mai dificilă, Cox a ajuns să fie apreciat atât ca profesor de artă, cât și ca artist. În 1840, s-a mutat înapoi în Harborne, lângă Birmingham, pictând în ulei. A luat lecții de pictură de la William James Müller (1812–1845), un artist din Bristol, care picta atât în ulei, cât și în acuarelă. *Traversând nisipurile* este o lucrare caracteristică stilului abordat de Cox și face dovada talentului acestuia atât în ceea ce privește acuarela, cât și uleiul. Tema tabloului a fost abordată în multiple rânduri de autor: călători traversând peisaje aride, pe vreme vântoasă sau pe furtună. Lucrarea este impregnată de un sentiment de speranță, călătorii, care par epuizați, lăsând în urmă cerul întunecat și îndreptându-se către lumină, sentiment subliniat și de păsările ce le zboară înainte. **TP**





Castelul Frederiksborg
Ferdinand Richardt

1848 | ulei pe pânză
colecție privată

Joachim Ferdinand Richardt (1819–1895) a devenit celebru ca pictor de arhitecturi daneze, redând, mai ales, casele, conacele, bisericile și castelele țării. A studiat la Academia Regală de Arte din Copenhaga, profesori fiindu-i unii dintre cei mai importanți artiști ai epocii de aur daneze. În acest tablou, Richardt plasează castelul Frederiksborg, aflat la treizeci și cinci de kilometri nord de Copenhaga, în centrul pânzei, redând și o parte din lacul ce-l înconjoară și două poduri care ne conduc privirea de pe margini către interiorul tabloului. Castelul de culoare roșiatică iese în evidență, contrastând puternic cu albastrul pal al cerului și al lacului. Se știe că Richardt a locuit la castel timp de doi ani și l-a studiat din toate unghiurile și pe toate tipurile de vreme, iar rezultatul șederii sale a fost o broșură, publicată în 1852, despre castelul Frederiksborg. Acest tablou demonstrează arta lui Richardt de redare, cu o mare acuratețe, a arhitecturii și naturii, talent pe care a continuat să-l cultive și după călătoriile făcute în America, în 1855 și în 1873, când s-a și stabilit acolo. Imensitatea peisajelor Americii, în special grandoarea cascadei Niagara, i-au influențat mult munca. **SML**

Isabella
John Everett Millais

1848–1849 | ulei pe pânză | 103 x 143 cm |
Walker Art Gallery, Liverpool, Marea Britanie

Inițial cunoscut ca *Lorenzo și Isabella*, tabloul este prima lucrare pe care John Everett Millais (1829–1896) a expus-o în calitate de membru al Frăției Prerafaelite. Inițialele grupului apar după semnătura acestuia și ca decorație încrustată în scaunul Isabellei. Subiectul e preluat dintr-un poem de John Keats, bazat, la rândul său, pe o povestire a lui Boccaccio. Isabella se îndrăgostește de Lorenzo, un muncitor angajat de frații ei. Înfuriați, aceștia îl omoară și îi ascund trupul. Fantoma pretendentului se întoarce și îi povestește fetei despre crimă. Când aceasta îi găsește rămășițele pământești, îi ia capul și îl îngroapă într-un ghiveci cu busuioc. În manieră tipic prerafaelită, Millais folosește o întreagă gamă de mici detalii pentru a sugera deznodământul tragic al poveștii. Lorenzo îi dă Isabellei o portocală sângerie, în timp ce pe farfuria din fața ei e înfățișată o scenă biblică de decapitare. Cruzii ei frați sunt însoțiți de o pasăre de pradă, iar unul dintre ei lovește câinele surorii lui. În fundal, se află prevestitoarele ghivece de flori, care, în curând, vor ascunde capul lui Lorenzo. Tabloul a primit critici favorabile, recunoscându-se intenția artistului de a imita arta italiană timpurie prin pozițiile angulare și prin maniera arhaică de redare a perspectivei. **IZ**





Somnoroasa
Friedrich von Amerling

1830–1850 | ulei pe pânză | 51,4 x 37,4 cm |
Uffizi, Florența, Italia

Unul dintre exponenții de frunte ai portretisticii austriece, Friedrich von Amerling (1803–1877) a fost și un important pictor de tablouri istorice și de gen. Împăratul Franz Iozef I i-a fost client, la fel ca și membrii înaltei societății vieneze, pe care Amerling i-a înfățișat în decoruri elegante și în culori vii. *Somnoroasa* redă un portret tipic al farmecului feminin cu o tânără într-o stare de lâncezeală. Cadrajul strâns, procedeu stilistic frecvent utilizat de Amerling, accentuează și mai mult caracterul intim al scenei. Unul dintre procedeele compoziționale preferate de Amerling era plasarea subiectului cu spatele la privitor, așa cum se întâmplă aici cu copilul. Luminozitatea pielii lăsate la vedere a femeii se armonizează cu albul cămășii de noapte și cu cearșafurile. Poziția ei relaxată contrastează cu neliniștea și intenția copilului de a se juca. Acest tablou constituie o îmbinare fericită între portret și pictura de gen, cu rol dominant în epoca Biedermeier. *Somnoroasa* evidențiază idealul feminin al secolului XIX; privirea sentimentală sugerează sensibilitate, blândețe și vulnerabilitate. **AA**

Tineri țigani
José Agustín Arrieta

cca 1850 | ulei pe pânză | 114 x 89 cm |
colecție privată

La mijlocul secolului XIX, numărul artiștilor mexicani pregătiți la ei în țară sau autodidacți a crescut foarte mult. Acest fenomen s-a văzut reflectat și în creșterea pe tot cuprinsul țării a numărului de școli de artă, notabilă fiind Școala Puebla care și-a găsit în José Augustin Arrieta (1803–1874) cel mai de seamă reprezentant. La acel moment, artiștii mexicani renunțaseră să mai copieze stilurile europene și căutau să reflecte tradițiile indigene. Deși celebru pentru naturi moarte, Arrieta s-a remarcat și ca pictor de *chinas poblanas* („femei indigene"). Tabloul său, înfățișând un cuplu de țigani mâncând *almuerzo* (prânzul), este degajat, cu calități caligrafice puternice și remarcându-se prin cromatica intensă cu o abordare provincială, căreia îi lipsește modelul tradițional, și o folosire a spațiului care evită perspectiva tradițională. Privirea tinerei femei atrage spectatorul în scenă. Accentul cade pe costumul tradițional, pe obiceiuri și pe alimente. În acel moment, îmbrăcămintea femeilor păstra încă stilul tradițional. În locul fustelor ceremoniale de dans, al fâșiilor de pânză și al cămășilor în stil poncho, bărbații adoptaseră deja stilurile noi, venite din străinătate. **AA**



Șoarecele de bibliotecă | Carl Spitzweg

cca 1850 | ulei pe pânză | 49,5 x 27 cm | Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Germania

Lui Carl Spitzweg (1808–1885) i se mai spune, câteodată, și „Hogarth al Germaniei". Ocupând un loc important în cadrul colecțiilor de artă din Germania, picturile sale de gen, de dimensiuni reduse, redau viața clasei de mijloc din Germania secolului XIX cu un umor fin și cu o tehnică desăvârșită, dobândită pe când exersa copiind operele marilor maeștri olandezi. Spitzweg a început să picteze în perioada Biedermeier, care a urmat înfrângerii, din 1815, a lui Napoleon și care considera scenele simple din viața cotidiană drept subiectele cele mai potrivite pentru un tablou. Artiștii germani ai perioadei Biedermeier puneau accentul pe confort, pe stabilitate și pe viața casnică și lăsau la o parte înaltele idealuri politice, clientela lor reprezentând-o, în special, noua clasă de mijloc. *Șoarecele de bibliotecă* a devenit o adevărată emblemă a excentricității savante: un bătrân erudit, complet absorbit, se clatină pe o scară, printre rafturile de cărți până în tavan, învăluit în lumina aurie preferată a lui Spitzweg. În timpul călătoriilor sale prin Europa, Spitzweg fusese influențat de caricaturiștii Hogarth și Daumier, iar unii critici interpretează această lucrare drept o satiră nevinovată la adresa înaltelor ambiții savante. Deși lucrările sale umoristice au avut succes comercial, Spitzweg își dorea și recunoașterea academică. În 1868, a fost ales membru onorific al Academiei de Artă din München, iar, mai târziu, sub influența impresioniștilor, stilul său a devenit mult mai lejer. Influența lui Spitzweg poate fi observată în lucrările din ultima parte a vieții, mai sarcastice, ale lui Busch și Grosz, el influențându-l din punct de vedere stilistic și pe pictorul american de gen, din secolul XX, Norman Rockwell. **SLF**



Vânătoarea de bizoni | Paul Kane

cca 1850 | ulei pe pânză

În 1845, artistul și exploratorul irlandezo-canadian Paul Kane (1810–1871) a plecat din Toronto pentru a realiza o călătorie de documentare a obiceiurilor populației indigene din Canada, înainte ca aceasta să dispară, în cea mai mare parte ca rezultat al influenței occidentale. Ghidat de comercianții companiei Hudson Bay, el a sosit la Fort Williams în mai 1846, plecând apoi către Fort Garry, unde a făcut schița ultimei mari vânători de bizoni care a avut loc acolo. Acest tablou, a cărei versiune în acuarelă se află acum în colecția Stark Foundation din Texas, înfățișează o vânătoare de bizoni Métis. Aceasta se realiza gonind animalele către un povârniș, peste care erau mânate să cadă, murind sau fiind ucise imediat după ce cădeau. Din diverse motive, bizonul de preerie a dispărut în jurul anului 1880, astfel că *Vânătoarea de bizoni* devine deosebit de importantă deoarece Kane – un occidental și, deci, reprezentant al oamenilor care contribuiau la „dispariția" culturii indigene – îi redă aici pe aborigeni contribuind și ei la dispariția bizonului. Ca și multe alte lucrări pe care Kane le-a executat în atelierul său din Toronto, după călătoriile făcute prin Canada, pictorul a modificat unele detalii pentru a face tabloul pe gustul privitorilor europeni. Un exemplu ar fi cerul dramatic înnorat, caracteristică proprie romantismului european, care înlocuiește cerul senin din schița originală. Picturile lui Kane continuă să fascineze și astăzi, mai ales datorită detaliilor istorice privind cultura aborigiană de pe teritoriul Canadei, și pentru maniera în care artistul a știut să satisfacă gustul publicului pentru care picta. **SS**



Semănătorul | Jean-François Millet

1850 | ulei pe pânză | 101,6 x 82,6 cm | Museum of Fine Arts, Boston, SUA

Semănătorul este una dintre cele mai impresionante lucrări aparținând lui Jean-François Millet (1814–1875). A fost realizată într-o epocă în care stilul realist stârnea agitație în lumea artei. Pentru contemporanii săi, Millet era îndeaproape asociat cu această mișcare controversată și, drept rezultat, opera sa a căpătat imediat notorietate. Imaginile vieții la țară fuseseră populare secole de-a rândul, dar interpretarea dată de Millet acestei teme diferea radical. Până atunci, scenele vieții la țară erau, de obicei, mici și pitorești, făcute pentru a fi admirate de orășeni și prezentând o viziune atrăgătoare și idilică a rusticului. Prin contrast, țăranii lui Millet au dimensiuni monumentale, fără a fi idealizați. Imaginile i-au șocat pe critici, pentru că țăranii erau zugrăviți la scara eroică la care erau redate, de obicei, zeitățile și personalitățile istorice. Opera lui Millet alarma și din cauza situației politice instabile din Franța. Revoluția suprimase vechea ordine, întrezărindu-se un viitor plin de incertitudini mai ales pentru țărani, a căror situație materială era semnificativ legată de transformările sociale. Drept urmare, pânzele de mari dimensiuni înfățișând țărani erau privite cu suspiciune. În cazul lui Gustave Courbet, liderul mișcării realiste, intențiile revoluționare ale unor lucrări asemănătoare erau, fără discuție, voite, dar partizanatul politic al lui Millet nu este atât de clar. În orice caz, *Semănătorul* a fost primit cu entuziasm de criticii republicani și socialiști, dar și cu aprecieri negative din partea analiștilor conservatori. **IZ**



Portalul lateral al catedralei din Como | Rudolph von Alt

1850 | ulei pe carton | 25 x 21,5 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Rudolph von Alt (1812–1905) e cunoscut pentru contribuția adusă acuarelei austriece, dar îndelungata sa activitate artistică s-a desfășurat în timpul unor perioade fascinante, de o mare diversitate artistică, din Austria. După ce s-a înscris la Academia din Viena, în 1862, debutul lui von Alt se leagă de perioada Biedermeier, mișcare artistică în care se acorda prioritate interioarelor casnice, peisajelor și obiectelor specifice vieții de zi cu zi. În timpul călătoriilor prin Austria și Italia, a realizat sute de peisaje realiste, desăvârșite vederi de orașe și de interioare, fiind cunoscut pentru naturalismul excepțional și atenția la detaliu. Această lucrare din 1850 redă o vedere laterală a catedralei din Como, oraș din nordul Italiei. Deși treptat acuarela a înlocuit uleiul în preferințele pictorului, redarea în tonuri aurii a nuanțelor unei după-amiezi târzii demonstrează tehnica desăvârșită de înfățișare a luminii și atmosferei care caracteriza uleiurile lui von Alt. Paleta sa bogată, în tonuri de pământ, a fost adoptată de mulți artiști care aveau să călătorească ulterior în Italia și diferă mult de calmul înghețat al acuarelelor lui cu peisaje alpine. Abil în reprezentarea aspectelor arhitectonice, von Alt alegea adesea perspective neobișnuite din care să picteze, cum este și această vedere laterală. În 1861, pictorul a ajutat la înființarea Kunstlerhaus, o societate conservatoare de artă care găzduia expoziții anuale pentru public. În timp, maniera lui von Alt a evoluat, lucrările târzii dovedind o libertate foarte apropiată de impresionism. În 1897, s-a retras din Kunstlerhaus, devenind președinte onorific al Separatiștilor vienezi și alăturându-se mișcării avangardiste, împreună cu Gustav Klimt, anticipând expresionismul austriac. **SLF**



O familie britanică convertită salvează un preot creștin de persecuția druizilor | William Holman Hunt

1850 | ulei pe pânză | 111 x 141 cm | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

William Holman Hunt (1827–1910) a fost membru fondator al Frăției Prerafaelite și a rămas fidel scopului inițial al acesteia. Pictura datează din perioada de început a grupului, când lucrările realizate de membrii lui atrăgeau critici dure din partea presei. Hunt a realizat opere cu un profund conținut moral, într-o manieră foarte elaborată. Această lucrare a avut ca punct de plecare concursul organizat de Academia Regală, având ca temă „O faptă de milostenie". Cum restricțiile Academiei privind dimensiunile lucrărilor s-au dovedit prea înguste, pictura a fost în final cumpărată de Thomas Combe, unul dintre principalii susținători ai prerafaeliților. Combe era un adept al High Church revival, renaștere care avea loc în acea perioadă sub influența tractarienilor. Printre altele, revivaliștii doreau să sublinieze continuitatea istorică a Bisericii Anglicane, împreună cu importanța sacramentelor și a veșmintelor clericilor. Tabloul lui Hunt conține multe referiri simbolice la ideile tractarienilor. Postura preotului evocă coborârea de pe cruce a lui Isus, iar fetele care îl îngrijesc țin o ramură cu spini și un burete, două dintre simbolurile Patimilor. În stânga, bolul cu apă vorbește despre ritualul botezului, iar în spatele bolului, doi copii storc struguri într-o cupă, aluzie la euharistie. În spatele colibei, o cruce pictată și o lampă atârnată formează un altar improvizat, iar plasele de pescuit evocă rolul Bisericii de „pescar de suflete". Hunt a extins tema picturii și printr-o serie de citate biblice pe rama tabloului. **IZ**



Washington traversând râul Delaware
Emanuel Gottlieb Leutze

1851 | ulei pe pânză | 378,5 x 647,7 cm | Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

Oricărui vizitator al secțiunii American Wing din Muzeul Metropolitan de Artă din New York îi va rămâne imprimat în memorie tabloul *Washington traversând râul Delaware*, al lui Emanuel Leutze (1816– 1868). Cu o înălțime de aproape patru metri și o lățime de șase metri și jumătate, acest tablou cu valoare de simbol e cu adevărat grandios. Tabloul îi redă pe generalul George Washington și armata acestuia trecând, în mod dramatic, râul înghețat pentru a lansa un atac surpriză, în zorii zilei, asupra trupelor engleze la Trenton, New Jersey, pe 25 decembrie 1776. Leuze a folosit toate trucurile pentru a crește încărcătura dramatică și a provoca o reacție emoțională din partea privitorului; bucăți colțuroase de gheață, cai nechezând, soldați răniți și o stea de dimineață redau pericolul, curajul și speranța. Eroicul general Washington stă drept și mândru în centrul scenei. Ținuta sa sugerează tărie de caracter și un înalt scop moral. El aduce o armată de americani gata să îndure orice greutăți și să se lupte cu orice dușman în numele libertății și al adevărului. Ciudat, acest simbol al Americii a fost pictat în Germania. Americanul de origine germană Emanuel Leutze a insistat să utilizeze studenți americani de la celebra Academie din Düsseldorf ca modele pentru tablou. La acea vreme, în urma victoriilor în războiul cu Mexicul, Statele Unite tocmai își extinseseră hotarele până la Oceanul Pacific. Leutze, pictând râul Delaware, și-a imaginat spiritul lui Washington trecând peste râurile din vest, aducând steagul american și mii de emigranți cu el. Varianta inițială a acestui tablou a fost distrusă de bombardamentul asupra orașului Bremen, din 1942. Versiunea de față a fost realizată în 1851. **DK**



Regele ravenelor | Edwin Landseer

1851 | ulei pe pânză | 163,8 x 169 cm | John Dewar and Sons Ltd., Londra, Marea Britanie

Sir Edwin Henry Landseer (1802–1873) a fost cel mai mare pictor de animale al epocii sale, adesea atribuind calităţi umane subiecţilor săi. Tablourile sale înfăţişând câini erau, de regulă, sentimentale sau cu o notă de umor, dar cele reprezentând cerbi erau mai romantice, respirând un aer epic de grandoare în corespondenţă cu peisajul sălbatic. El a realizat o serie impresionantă de tablouri cu cerbi, în anii 1840, culminând la Glenorchy cu această redare impresionantă a unui cerb regal. Popularitatea acestui tip de subiect era legată de munţii Scoţiei, sub influenţa romanelor lui Sir Walter Scott şi a reginei Victoria, care avea acolo un castel la Balmoral. Landseer vizita adesea această zonă. Era mereu conştient de atitudinea sa paradoxală faţă de cerbi. Pe de o parte, îi considera cele mai frumoase şi mai nobile animale, şi totuşi îi plăcea să vadă spectacolul vânătorii şi uciderea animalelor. Scria: „Există ceva în toată această trudă şi osteneală, în vremea sălbatică şi în peisaj care ne face pe toţi măcelari. Cui nu-i place să vadă murind un cerb frumos?“ *Regele ravenelor* a fost comandat iniţial pentru clubul Camerei Lorzilor, dar, apreciat ca prea scump de Camera Comunelor, a fost vândut unui colecţionar particular. Celebritatea şi-o datorează industriei publicităţii, într-o explozivă dezvoltare după abolirea taxei de publicitate din 1853; de imaginea aceasta se leagă mai multe firme: producătorul de săpun Pears, producătorii de whisky şi societăţile de asigurări. Imaginea a apărut şi pe bancnotele americane. **IZ**



Ofelia | John Everett Millais

1851–1852 | ulei pe pânză | 76 x 112 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Ofelia constituie una dintre cele mai celebre imagini prerafaelite şi a fost realizată când entuziasmul tineresc al grupului se afla la apogeu. Atenţia deosebită la detalii şi preferinţa pentru simbolismul poetic erau trăsături caracteristice ale stilului acestora. Shakespeare constituia una dintre sursele de inspiraţie preferate ale prerafaeliţilor. Scena din *Hamlet* pe care o alege John Everet Millais (1829–1896) este aceea în care Ofelia se aruncă în râu şi se îneacă, după ce iubitul îi ucide tatăl. Shakespeare explicase starea de alienare a eroinei descriind modul în care ea se împodobise cu o mulţime de flori, fiecare simbolizând ceva. Millais a urmat acest fir al poveştii, redând florile cu o mare acurateţe botanică şi atribuindu-le semnificaţiile limbajului victorian al florilor. A inclus astfel panseluţe (dragoste deşartă), violete (fidelitate), urzici (durere), margarete (inocenţă), ochiul boului (durere), nu-mă-uita şi maci (moarte). Asocierea finală este sugerată şi de craniul pe care îl formează frunzişul din dreapta, făcând referire nu numai la moartea Ofeliei, ci şi la celebra scenă a cimitirului care îi urmează în tragedie şi în care Hamlet apare cu craniul lui Yorick. Obsesia lui Millais, legată de redările exacte, nu s-a limitat la flori. El a petrecut patru luni pictând fundalul, într-un loc aflat lângă râul Hogsmill, din Surrey, Anglia. Şi modelul a trebuit să sufere de dragul artei. I-a pozat Lizzie Siddall, viitoarea soţie a lui Dante Rossetti. Săptămâni întregi, ea a stat culcată într-o baie plină cu apă, pârjolită de sus de mai multe lămpi. **IZ**



Conștiința care se trezește | William Holman Hunt

1853 | ulei pe pânză | 76 x 56 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Ca membru al Frăției Prerafaelite, Wiliam Holman Hunt (1827–1910) a pictat una dintre imaginile simbol ale creștinătății victoriene, *Lumina lumii* (1851–1853), care a devenit o imagine extrem de populară. *Conștiința care se trezește* este o replică directă dată acelei picturi. Tânăra femeie privește în sus și se ridică brusc, postura sugerând că reacția este un răspuns la ceva ce a auzit sau a văzut afară. La prima vedere, este vorba de o scenă intimă, într-un loc plăcut. Acest gen de intimitate între un bărbat și o femeie apare rar în pictura victoriană, și, deși femeia are inele pe degete, îi lipsește verigheta. Este o „întreținută", o amantă. Toate obiectele din jur sunt simboluri ale claustrării ei – ceasul de sub cadranul de sticlă, pasărea prinsă de pisică – sau ale vieții ei irosite – tapiseria neterminată, partitura pentru piesa „Lacrimi, lacrimi deșarte" de pe podea. Ea se întoarce către lumea din afara casei în care este ținută, o lume mai fericită, vizibilă în razele de soare pătrunzând înăuntru, în colțul din dreapta jos al tabloului, și care se reflectă în oglinda din spate. Ea a „văzut lumina". Tabloul este expresia directă a revivalismului religios de la mijlocul epocii victoriene, manifest în sânul întregii Biserici Anglicane, deși chiar aceeași religiozitate se simțise ofensată de subiect. Sensibilitățile contemporane priveau cu dezaprobare chiar și picturile care redau femei și bărbați vorbind fără sfială unii cu ceilalți în tren. Circumstanțele în care se găsește tânăra înfățișată de Hunt ar putea să nu fie atât de evidente astăzi, dar acest tablou rămâne un portret profund al emoției spirituale. **SC**



Casa de la țară | Frederic Edwin Church

1854 | ulei pe pânză | 81,5 x 130 cm | Seattle Art Museum, Seattle, SUA

Încununare a anilor de studiu și evocare poetică a ținuturilor rurale americane, așa cum le-au lăsat Dumnezeu și Mama Natură, tabloul *Casa de la țară*, de Frederic Edwin Church (1826–1900), înfățișează ferma unui colonist, într-un peisaj de o frumusețe sălbatică și primară. America se afla atunci în plină epocă a marilor schimbări urbanistice și industriale în peisaj – Henry David Thoreau tocmai publicase *Walden*, celebrul manifest care celebra viața simplă, iar Church a surprins această nostalgie după pădurile sălbăticiei cu subtilitate și cu o mare încărcătură dramatică. Church era membru al Școlii Hudson River, fondată de un alt mare pictor american, Thomas Cole (1801–1848). Artiștii acestei școli continuau tradiția clasicismului romantic și se considerau „stenografii lui Dumnezeu", pictând America ca „ultimă frontieră". Panoramele erau o cerință indispensabilă. În ultimii săi ani de viață, Cole i-a fost profesor lui Church, iar acesta l-a răsplătit, reluând în picturile sale dragostea pentru natură a lui Cole, într-un mod chiar și mai plin de splendoare. *Casa de la țară* este supremul omagiu adus lui Cole. A fost și ultima pictură a lui Church, care idealiza peisajul din Noua Anglie. În 1853, a întreprins prima sa călătorie de inspirație în America de Sud, căutând vulcani activi și păduri tropicale virgine. Când a revenit la peisajele nord-americane, a înfățișat ținuturi care luptau pentru supraviețuire. Church a trebuit să abandoneze pictura în 1877, din cauza artritei care-i afecta mâinile. Astăzi, mii de oameni vizitează castelul-muzeu în stil victorian „Olana", cu panoramele lui spectaculoase, aceleași pe care pictorul le-a reprodus în mai multe dintre lucrările sale. **JH**



Bonjour, Monsieur Courbet | Gustave Courbet

1854 | ulei pe pânză | 129 x 149 cm | Musée Fabre, Montpellier, Franța

În anii 1850, Gustave Courbet (1819–1877) era cel mai controversat artist din Franța. Critic foarte vehement al societății burgheze și lider recunoscut al Școlii realiste, el a fost ținta unui adevărat torent de acuze batjocoritoare, din cauza unei așa-zise vulgarități și urâțenii a picturilor sale. A avut norocul să găsească un susținător bogat, Alfred Bruyas, fapt ce i-a rezolvat problemele financiare acute. În mai 1854, Courbet a călătorit la Montpellier, în sudul Franței, unde a locuit la Bruyas. În timpul acestei călătorii, el a pictat *Întâlnirea* – mai cunoscută sub numele de *Bonjour, Monsieur Courbet. Întâlnirea* are loc sub un cer luminos și însorit. Efectul personajelor, ivindu-se deasupra unui peisaj indescriptibil, este monumental, ca de vis. Bruyas, cel cu părul roșcat, face un gest rapid de bun venit, scoțându-și pălăria; stă drept, dar își ține privirea în pământ cu modestie. În spatele lui, servitorul său, Calas, se înclină cu respect. Numai câinele lui Bruyas, Breton, pare netulburat de prezența artistului. Silueta lui Courbet, cu baston și rucsac plin cu materiale de pictură, este bazată pe o xilogravură a Evreului Rătăcitor, un simbol al umanității în suferință. Stă în plin soare, aruncând o umbră definită, Bruyas și servitorul său fiind redați în umbră, în culori șterse. Cu o poziție arogantă a capului și barba proiectată în afară, artistul acceptă deferența arătată ca aparținându-i de drept. Deși considerat realist, Courbet a realizat în acest caz o ilustrare a concepției romantice despre artistul profet și rebel, care merită omagiul umanității. **RG**



Târgul de cai | Rosa Bonheur

1853–1855 | ulei pe pânză | 245 x 507 cm | Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

Neconvenționala artistă Rosa Bonheur (1822–1899) s-a născut la Bordeaux și a învățat principiile de bază ale picturii de la tatăl ei, artistul Raymond Bonheur (m. 1849). Stilul ei nu a suferit mari schimbări de-a lungul carierei, rămânând bine ancorat în realism. Activând în aceeași perioadă cu alți realiști ca Gustave Courbet (1819–1877) și Jean-François Millet (1814–1875), Rosa Bonheur a creat lucrări ce sunt bazate pe observarea exactă a naturii și pe o tehnică a redării de excepție. A manifestat o mare dragoste pentru animale, mai ales pentru cai, cunoașterea naturii și anatomiei acestora fiind evidentă în picturile realizate. Deși neobișnuită pentru stilul ei, pânza de mari dimensiuni *Târgul de cai* este considerată drept cea mai bună lucrare a artistei. Cu toate că demersul picturii este realist, pictorița a abordat subiectul într-o combinație de culori și emoții specifice romantismului, fiind influențată în special de Théodore Géricault (1791–1824), el însuși mare admirator al calului. Bonheur și-a bazat compoziția pe schițele făcute în vizitele la târgul de cai de la Paris, de lângă azilul La Salpêtrière. A făcut aceste vizite în căutarea inspirației de două ori pe săptămână, timp de un an și jumătate, înainte să înceapă pictura, îmbrăcându-se ca un bărbat pentru a nu atrage atenția. S-a bucurat de succes financiar în timpul vieții, dar nu a fost niciodată apreciată la justa valoare de critici și de lumea artei; se poate ca opiniile sale feministe și stilul de viață nonconformist să fi dus la lipsa sa de popularitate în cercurile academice dominate de bărbați. **TP**



Țapul ispășitor | William Holman Hunt

1854–1855 | ulei pe pânză | 34 x 46 cm | Manchester Art Gallery, Marea Britanie

William Holman Hunt (1827–1910) este celebru pentru legăturile cu artiștii prerafaeliți, dar, în epocă, celebritatea sa s-a datorat mai ales picturilor religioase. *Țapul ispășitor* este una dintre primele sale lucrări și, în același timp, una dintre cele mai neobișnuite. În 1854, Hunt a plecat pentru doi ani în Orientul Apropiat. Își propusese să dea picturilor sale religioase un aer de autenticitate, realizându-le în locurile biblice autentice. De exemplu, acest tablou a fost pictat la Marea Moartă, lângă locul originar al Sodomei. Subiectul este inspirat din ceremonia evreiască de Ziua Ispășirii. Doi țapi au fost aleși ca animale de sacrificiu, într-un gest simbolic de ispășire a păcatelor credincioșilor. Unul dintre țapi a fost sacrificat la templu, iar celălalt a fost dus în pustiu, luând cu sine păcatele oamenilor. Ritualul a fost văzut și ca un ecou al sacrificiului lui Isus. Pentru a sublinia acest lucru, de coarnele țapului a fost legată o fundă roșie, ca simbol al coroanei de spini. În partea stângă a tabloului, imaginea reflectată a lunii încercuiește o pereche de coarne de țap ca o aureolă, subliniind sfințenia evenimentului. Hunt a făcut totul pentru ca scena să pară cât mai realistă cu putință. A căutat mult până să găsească un exemplar rarisim de țap alb – culoarea fiind fundamentală pentru a indica faptul că animalul era fără de păcate. Apoi, când țapul a murit pe drumul de întoarcere către Ierusalim, Hunt a trebuit să găsească alt animal. De această dată, l-a pictat stând într-o tavă de sare și noroi luat de pe malul Mării Moarte. **IZ**



Ultimă privire spre Anglia | Ford Madox Brown

1855 | ulei pe lemn | 82,5 x 75 cm | Birmingham Museum and Art Gallery, Marea Britanie

Această scenă intensă este capodopera lui Ford Madox Brown (1821–1893). Subiectul lucrării îl constituie emigrația, subiect foarte actual la acea vreme și cu o importanță personală pentru autor. Brown a început să lucreze la tablou în 1852, când valul de emigranți ajunsese la apogeu în Marea Britanie, aproape 370 000 de englezi părăsind țara. Evenimentul imediat care l-a inspirat a fost plecarea lui Thomas Woolner (1825–1892), un sculptor prerafaelit care a emigrat în Australia. Pictorul însuși se gândea să emigreze. A pictat această scenă când era „lefter și puțin nebun" și se gândea să se mute în India. Poate pentru acest motiv Brown s-a luat pe sine și pe soția sa drept modele pentru personajele principale ale picturii. Cuplul, cu chipuri întunecate, pleacă cu vaporul departe de țara natală, fără ca măcar să arunce o ultimă privire spre dealurile albe ale orașului Dover. Numele vasului lor este *Eldorado*, dar nimic din acest tablou nu sugerează faptul că viața lor va fi roz. În aglomerația de pe vas, ei se strâng unul în altul pentru a-și ține de cald. Copilul lor este înfășurat în șalul femeii, doar mâna-i micuță putând fi văzută. Într-o manieră tipic prerafaelită de căutare a preciziei, Brown era hotărât să se asigure că lucrează în aceleași condiții aspre cum e atmosfera picturilor sale. Picta de cele mai multe ori în grădină, bucurându-se când vremea era urâtă: „Astăzi mi-a surâs norocul. A fost foarte frig, fără pic de soare sau de ploaie – vânt puternic, dar mi s-a părut cea mai bună vreme cu putință pentru că... mi s-au învinețit mâinile de frig, așa cum vreau să apară în lucrare". **IZ**



Localnici mergând cu sania
Cornelius Krieghoff

1855 | ulei pe pânză | 30,8 x 45,7 cm | Art Gallery of Ontario, Toronto, Canada

Deşi Cornelius Krieghoff (1815–1872) s-a născut la Amsterdam şi a murit la Chicago, el este considerat unul dintre întemeietorii picturii canadiene. *Localnici mergând cu sania*, o redare lirică a ţăranilor franco-canadieni, a fost realizată în timpul perioadei sale celei mai productive, când locuia în Québec. Tablouri precum cel de faţă erau apreciate de aristocraţia locală pentru că-i reprezentau pe ţăranii francezi şi pe aborigenii locali – două grupuri marginalizate la acea epocă – în chip de oameni simpli, paşnici şi plini de viaţă. Multe tablouri ca acest *Localnici mergând cu sania* erau cumpărate de militarii europeni staţionaţi în Québec şi apoi aduse acasă, ca suvenire din Canada. Aluziile politice din tablourile lui Krieghoff constituie teme sensibile chiar şi astăzi, dar marea sa realizare a constituit-o aducerea în pictură a unor teme specific canadiene, la fel cum pictorii de gen olandezi din secolul XVII au făcut cunoscută publicului viaţa cotidiană a clasei mijlocii olandeze. Krieghoff nu ar putea fi niciodată clasat printre maeştrii desăvârşiţi ai picturii, deşi aici a reuşit să realizeze cu măiestrie o compoziţie în spiritul picturii de gen convenţionale din Europa acelei epoci. A redat foarte fidel peisajul din Québec, cu zăpada ca de zahăr şi cerul limpede de cristal, fundal pentru portretele locuitorilor. Natura idealizată a Québecului susţine foarte bine opinia că toate compoziţiile sale erau nişte fantezii foarte bine construite, ce înfăţişau maniera în care oamenii voiau să-şi amintească de Canada şi de locuitorii ei. **SS**



Portretul împăratului Pedro al II-lea
Luiz de Miranda Pereira Visconde de Menezes

1855 | ulei pe pânză | Museu Historico Nacional, Rio de Janeiro, Brazilia

În ciuda descendenţei sale europene, Dom Pedro al II-lea s-a născut în Rio de Janeiro, el fiind singurul împărat al Braziliei născut acolo. A ajuns pe tron la vârsta de paisprezece ani şi, în timpul domniei sale de patruzeci şi nouă de ani, a pus bazele Braziliei moderne. La data realizării acestui portret de către Luiz de Miranda Pereira Visconde de Menezes (1820–1878), Dom Pedro al II-lea avea treizeci şi unu de ani şi era un împărat iubit, liberal, progresist, partizan al industrializării, al abolirii sclaviei şi al modernizării Braziliei. *Portretul împăratului Pedro al II-lea* este o imagine în stilul baroc clasic, care onorează un mare şi foarte popular conducător. Nu se ştiu prea multe despre Menezes, dar expresia complexă de pe chipul împăratului ne relevă un talent excepţional. Menezes a reuşit să capteze discernământul, simţul datoriei şi curiozitatea neastâmpărată a împăratului. El utilizează ultimele redute ale stilului clasic european de portretistică pentru a ilustra vastitatea Braziliei tropicale. Pictura se prezintă ca foarte decorativă, având un echilibru armonios între tonurile de pământ şi cele diafane. Dom Pedro al II-lea îşi arată propria descendenţă mixtă şi întruchiparea speranţelor într-o Brazilie în plină dezvoltare şi industrializare. Odată cu modernizarea, monarhia a devenit un obstacol pentru puterea economică a Braziliei şi pentru integrarea numărului mare de imigranţi din Europa. Deşi încă popular printre brazilieni, Dom Pedro al II-lea a fost îndepărtat de la putere şi a plecat în exil, în 1889. A murit în 1891, la Paris, în Franţa, rămăşiţele sale pământeşti, împreună cu cele ale soţiei sale, fiind repatriate în Brazilia, în 1922. **AH/SWW**



Atelierul pictorului, o alegorie reală | Gustave Courbet

1855 | ulei pe lemn | 362 x 598 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

Gustave Courbet (1819–1877) a fost fondator și personalitate marcantă a realismului, influenta mișcare artistică-literară din secolul XIX, focalizată pe oameni obișnuiți, subiecte cotidiene și verosimilitate vizuală. Unul dintre principalele subiecte ale interesului lui Courbet îl reprezintă lumea provincială a Franței, el pictând multe dintre cele mai celebre tablouri ale sale în orașul său natal, Ornans. *Atelierul pictorului, o alegorie reală* diferă în mod semnificativ ca ton și subiect de dramele familiale rurale și de peisajele radioase ale lui Courbet, iar această pictură a sa, cea mai elaborată compozițional și mai densă narativ, se situează încă printre capodoperele sale. Titlul tabloului e un ingenios joc de cuvinte, fiind vorba și de o alegorie autentică, și de alegoria lui Courbet reprezentând filosofia pe care se baza realismul. În centrul compoziției, Courbet, așezat, pictează una dintre pânzele lui tipice, reprezentând, în mod simbolic, cum înțelegea el etosul „adevărului" în pictură. Modelul nud care îl privește reprezintă întruchiparea frumuseții neidealizate. Peste tot în jur sunt imagini tipice atelierului unui pictor, precum un craniu, un model într-o poziție contorsionată complicată, un altul purtând un costum tradițional chinezesc, care așteaptă să fie chemat să pozeze. În mulțime se recunosc portretele prietenilor, ale colecționarilor de artă și ale susținătorilor lui Courbet. Dar atenția acestuia este îndreptată către un băiat de țăran a cărui opinie pare că-l interesează mai mult decât părerile criticilor elegant îmbrăcați și ale cumpărătorilor care îl privesc, demonstrând cât de important este pentru artiști să observe și să redea frumusețea realității contemporane lor. **AH**



Frunze de toamnă | John Everett Millais

1855–1856 | ulei pe pânză | 104 x 74 cm | Manchester City Art Gallery, Marea Britanie

Acest tablou este una dintre imaginile cele mai poetice ale lui John Everett Millais (1829–1896). Tabloul a fost realizat după ce agitația inițială provocată de prerafaeliți s-a stins, iar artistul a înlocuit simbolismul complex al lucrărilor de început, precum *Isabella*, cu subiecte mai ambigue și mai nostalgice. Spre sfârșitul anilor 1850, Millais era din ce în ce mai atras de teme paradoxale. În *Oarba*, o femeie fără vedere este alăturată splendorii vizuale a unui curcubeu; în *Valea Odihnei*, o călugăriță face o muncă epuizantă. În mod similar, *Frunze de toamnă* ne prezintă un grup de fete – simbolul tinereții și al inocenței – într-un peisaj care sugerează descompunerea și moartea. Fumul, frunzele moarte și expresiile triste de pe chipurile fetelor, toate evocă acest lucru. Millais a început să lucreze la acest tablou în octombrie 1855, în grădina casei sale de la Annat Lodge, din Perth, Scoția – profilul bisericii satului fiind abia vizibil pe fundalul cețos. Intenționa ca „pictura să trezească prin solemnitatea sa cele mai adânci sentimente religioase". Atmosfera elegiacă era influențată și de lordul Tennyson, a cărui operă Millais o ilustra la acea vreme, precum și de propria predilecție melancolică pentru toamnă. „Există, oare, vreo senzație mai plăcută, se întreba el, decât aceea provocată de mirosul frunzelor care ard? Mie nimic nu-mi aduce amintiri mai plăcute ale zilelor care au trecut; este mireasma oferită cerului de vara care pleacă..." **IZ**



Doamna Moitessier | Jean-Auguste-Dominique Ingres

1856 | ulei pe pânză | 120 x 92 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Elev al lui Jacques-Louis David, Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867) a realizat unele dintre cele mai memorabile şi mai admirate portrete din lume, dar, în calitate de academist, Ingres considera acest gen ca inferior picturii istorice. El scria că expresia în pictură cere o mare înzestrare pentru desen şi credea că această deprindere putea fi obţinută făcând copii ale lucrărilor clasice şi mergând pe urmele lui Rafael. Acest punct de vedere îl plasează în contradicţie cu Delacroix, care credea că pictura trebuie să se exprime prin culoare. Ingres considera că tuşele trebuie să fie invizibile: „straturile de culoare trebuie să fie la fel de fine ca foiţele de ceapă". Acest portret al Mariei-Clotide-Inès Moitessier, soţie de bancher, a fost început în 1844 şi terminat mulţi ani mai târziu, timp în care pictorul a modificat de câteva ori îmbrăcămintea subiectului. Femeia este aşezată într-o poză preluată dintr-o frescă romană de la Herculanum. Imensa oglindă este garanţia bogăţiei, la fel ca şi vaza, mobila, bijuteriile şi rochia somptuoasă a doamnei. Ea servea şi ca un procedeu tehnic de creare a profunzimii şi oferea pictorului posibilitatea de a reda şi profilul doamnei Moitessier. Ingres înfăţişa adesea femei reflectându-se în oglindă, aceasta jucând rolul unui obiect frumos şi decorativ. Dublura îi permitea şi să-şi etaleze virtuozitatea de a picta imaginea reflectată. Mulţi pictori de secol XIX, precum Whistler şi Manet, au folosit acest procedeu tehnic. Succesorul lui Ingres a fost Degas, care l-a admirat şi l-a întrecut în talent şi în execuţie. Matisse şi Picasso i-au dus mai departe arta, în secolul XX. **WO**



Spărgătorul de piatră | Henry Wallis

1857 | ulei pe pânză | Birmingham City Museum and Art Gallery, Marea Britanie

Mai cunoscut pentru romanticul tablou *Moartea lui Chatterton* (1856, Tate Britain, Londra), considerat de Ruskin „fără cusur" şi „minunat", Henry Wallis (1830–1916) este şi autorul tabloului *Spărgătorul de piatră*, pictat într-un ton mai realist decât romanticul *Chatterton* şi înfăţişând un lucrător aparent adormit, dar, de fapt, mort de epuizare. Dacă *Chatterton* are o paletă coloristică bogată şi strălucitoare – pantaloni violeţi şi păr arămiu –, *Spărgătorul de piatră* este construit într-o paletă tonală mai restrânsă. Culorile autumnale subliniază faptul că omul a murit prea devreme. Se crede că Wallis a realizat această pictură în replică la efectele Legii Săracilor, din 1834, care îi forţa pe săraci să intre la azil. Pentru a nu ajunge în azil, unii munceau până la epuizare. Pe rama tabloului este scris un vers dintr-un poem de Tennyson: „Acum s-a sfârşit lunga zi de muncă". *Spărgătorul de piatră* a fost expus la Academia Regală din Londra, în 1858, primind critici foarte favorabile. Iniţial, mulţi au crezut că este vorba de un muncitor care a adormit; abia când au fost publicate comentariile, oamenii şi-au dat seama de adevăratul ecou al picturii. *Spărgătorul de piatră* marchează o schimbare de direcţie a lui Wallis, de la principiile prerafaelite către realismul social. În 1859, Wallis a primit o moştenire care i-a permis să nu-şi mai câştige existenţa din pictură. A continuat să realizeze tablouri, dar lucrările sale de mai târziu nu mai au scânteia celor din tinereţe. Wallis a fost şi istoric de artă, şi colecţionar – el şi-a lăsat prin testament colecţia sa de ceramică muzeului Victoria & Albert din Londra. **LH**



Vedere către muntele Großglockner | Marcus Pernhart

1857 | ulei pe pânză | Karnter Landesgalerie, Viena, Austria

În secolul XIX, Marcus Pernhart (1824–1871) era unul dintre cei mai celebri pictori din Austria, uluitoarele sale peisaje romantice descriind cu precădere frumusețea lacurilor și a piscurilor, a trecătorilor greu accesibile și a munților pe care numai un alpinist cu adevărat pasionat îi poate explora. În adolescență, talentul artistic al lui Pernhart a fost descoperit de arhiepiscopul de Gorica, și acesta l-a trimis la școală, la Klagenfurt. Tânărul artist a devenit repede cunoscut și, în următorii douăzeci de ani, a dominat pictura peisagistică austriacă sub numele de Pernhart (versiunea germanizată a adevăratului său nume – Pernat). Lui Pernhart îi plăceau foarte mult drumețiile pe munte și încerca mereu să picteze panorama uluitoare care se deschidea în fața ochilor de pe unele dintre cele mai înalte vârfuri din lume. Tabloul în ulei *Vedere a muntelui Großglockner* este una dintre lucrările realizate pe baza schițelor făcute pe munte. Priveliștea uluitoare, scăldată în zăpada scânteietoare, subliniază măreția Großglocknerului, cel mai înalt munte din Austria. Mereu fascinat de maiestuozitatea sa intactă, pictorul l-a urcat de opt ori, între 1857 și 1859. Pe lângă tablouri ale naturii, lui Pernhart i s-au comandat lucrări înfățișând cu precizie castele și monumente din Austria, înainte ca acestea să se degradeze iremediabil. Până în 1855, realizase 197 de desene detaliate, iar la moartea sa a lăsat în urmă aproximativ 1 200 de picturi în ulei și mai mult de șaptezeci de caiete de schițe. Moștenirea sa constă în redarea frumuseții naturii și a realizărilor omului, într-un fel niciodată repetat de atunci. **JM**



Dimineața | Moritz Ludwig von Schwind

1858 | ulei pe pânză | 34 x 40 cm | Schack Galerie, München, Germania

Pictor născut la Viena, Moritz Ludwig von Schwind (1804–1871) a studiat la celebra Akademie der Bildende Kunst. *Dimineața* nu este o lucrare tipică pentru el, pictorul fiind cunoscut pentru fresce și tablouri cu basme și scene din istoria medievală. Puternic inspirat de literatură, a ilustrat în tablouri operele fraților Grimm, ale lui Achim von Arnim și ale altor scriitori. Von Schwind a călătorit prin Austria, Germania și Italia, unde lucrările sale erau foarte căutate. Un om foarte puternic, temperamental, starea sa de spirit era extrem de schimbătoare. Se pierdea lucrând la un tablou și apoi, deodată, ajungea la concluzia că se sufocă; drept rezultat, stilul său era schimbător și imprevizibil. Frescele sunt adesea populate de un număr atât de mare de personaje încât te uluiesc, dar ele mențin viu interesul privitorului tocmai datorită atenției pentru precizie a autorului. Von Schwind a ilustrat și muzica prietenului său, compozitorul Franz Schubert. *Dimineața* a fost realizată într-o perioadă în care artistul se concentra pe lucrări cu caracter personal, pe care nu dorea să le arate publicului. Acesta este unul dintre cele câteva tablouri intime și casnice, însă surprinzător de modern; nu ne-ar surprinde dacă lucrarea ar fi fost pictată în anii 1950. Frapantă, mai ales pentru o lucrare din secolul XIX, este lungimea juponului femeii, mai sus de gleznă. Rochia cu care va ieși pe stradă este așezată pe un scaun, von Schwind surprinzând femeia cu o clipă înainte ca ea să fie pregătită să fie văzută, un moment de vis, când protagonista este captivată de frumusețea imaginilor de afară. **LH**



L'Angélus
Jean-François Millet

1857–1859 | ulei pe pânză | 55 x 66 cm |
Musée d'Orsay, Paris, Franța

Această celebră pictură este una dintre cele mai reproduse imagini ale secolului XIX. Copii ale tabloului existau în mii de case creștine, tabloul fiind la fel de popular și printre caricaturiștii cărora le plăcea să satirizeze abordarea sentimentalistă. Angelus este o rugăciune, de obicei spusă de trei ori pe zi de către catolici. Numele provine din primele cuvinte ale unui pasaj despre Bunavestire – *Angelus Domini nuntiavit Mariae* –, adică „Îngerul Domnului i-a vestit Mariei". Jean-François Millet (1814–1875) nu a pictat tabloul dintr-o fervoare religioasă. Nu era habotnic, iar viața sa privată ar fi fost cu siguranță dezaprobată de autorități (trăia în concubinaj cu o femeie cu care avea mai mulți copii). El a fost, mai degrabă, influențat de o stare de nostalgie. Provenea dintr-o familie de țărani și își amintea de rugăciunea copilăriei. *L'Angélus* nu a fost înconjurat de controversele care au însoțit alte lucrări ale lui Millet și a devenit repede cea mai celebră lucrare a sa. Tabloul fost vândut în 1890, pentru o sumă exorbitantă, acest lucru constituind o știre de interes național în Franța. **IZ**



În gondolă
Johan Julius Exner

1859 | ulei pe pânză | 35 x 34 cm |
Statens Museum for Kunst, Danemarca

Ca unul dintre cei mai importanți pictori romantici din Danemarca, sentimentele patriotice ale lui Johan Julius Exner (1825–1910) l-au obligat, după războaiele napoleoniene, să se axeze mai ales pe teme rurale și folclorice daneze. Plasată în Italia, pictura *În gondolă* a constituit o extravaganță încântătoare în cariera prolifică și ilustră a artistului, desfășurată mai ales în Danemarca. Aici Exner a aplicat simțul său ascuțit pentru viața privată locală la un peisaj străin. Realizată în timpul unei călătorii de doi ani în Europa Centrală, *În gondolă* ne oferă viziunea unui pictor aflat într-un moment de libertate, departe de picturile consacrate folclorului danez și culturii rurale din insule. Tabloul redă o tânără uitându-se afară din interiorul luxos al unei gondole acoperite. Lângă ea se află un evantai cu un mic trandafir. În partea dreaptă a boltei centrale, un gondolier scăldat în lumină se apleacă către centrul picturii, într-un gest care creează mișcare și descentrează foarte subtil tabloul. Dincolo de el putem vedea licărirea apei și alte bărci. Efectul este unul de vis, senzual, ca și când Exner ar retrăi scena ca pe o amintire de demult. **SWW**



Sărutul
Francesco Hayez

1859 | ulei pe pânză | 112 x 88 cm |
Pinacoteca di Brera, Milano, Italia

Francesco Hayez (1791–1882) a fost unul dintre pictorii de frunte ai romantismului italian. Născut la Veneția, într-o familie relativ săracă, de descendență franceză și italiană, s-a pregătit să devină restaurator de artă. Din păcate, cea mai mare parte a operei lui Hayez este greu de evaluat pentru că, de cele mai multe ori, nici nu și-a semnat, nici nu și-a datat lucrările. Hayez este o figură centrală a perioadei de tranziție de la neoclasicism la romantism în Italia, deși romantismul său se poate observa mai curând în subiectele abordate decât în tehnică. Remarcabil datorită intensei clarități a luminii, *Sărutul* redă un cuplu elegant, într-o întâlnire plină de pasiune și emoție. Bărbatul și femeia se îmbrățișează, furând un sărut interzis, într-un loc interzis. Mâna femeii este electrizată de pasiune, mâna bărbatului atinge blând fața acesteia. Umbra lirică din dreapta ne conduce privirea către rochia ei lungă și senzuală, de mătase, drapată și redată în detaliu. *Sărutul*, care a devenit unul dintre simbolurile romantismului italian, este umbrit de un aer de nostalgie vagă și de melancolie delicată. Tabloul face dovada compoziției ordonate de sorginte neoclasică a lui Hayez și a stilului său narativ rafinat. **SWW**



Autoportret
Anselm Feuerbach

cca 1860 | ulei pe pânză | 92 x 73 cm |
Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg, Rusia

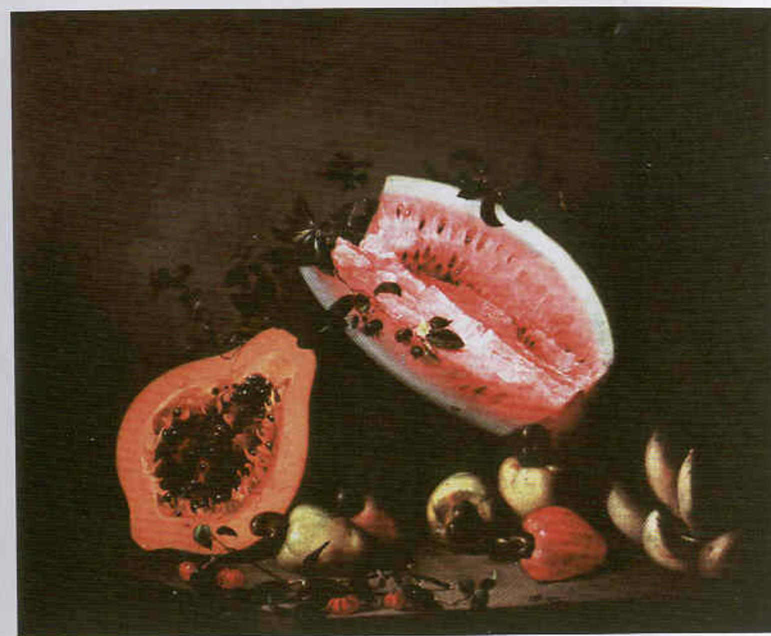
Anselm Feuerbach (1834–1917) a făcut parte dintr-un grup de artiști germani numiți „germano-romani", care considerau că Germania și Italia împărtășeau o legătură specială, ei dorindu-și să creeze o artă nobilă, idealizată, prin contopirea idealurilor cele mai pure ale clasicismului german și ale Renașterii italiene. Când a realizat acest autoportret, Feuerbach se afla în Italia, unde a locuit din 1855 până în 1873, și unde a realizat cele mai multe dintre lucrările sale de seamă. Acest tablou arată aprecierea sa pentru arta antică, greco-romană, de la care plecase și Renașterea. Este îmbrăcat în haine din secolul XIX, dar haina aruncată pe umăr amintește de drapajul clasic al unei toge. Pielea în tonuri de alabastru evocă sculpturile clasice, iar profilul, foarte folosit în portretele sale, era des întâlnit în pictura renascentistă. Tușele bogate, viguroase, mai ales cele din fundal, erau o cerință a elanurilor romantice, pe care adesea și le stăpânea. Tabloul amintește de marii maeștri flamanzi precum Rubens, pe care Feuerbach îl admira foarte mult. Portretele lui Feuerbach sunt considerate cele mai bune lucrări ale sale, iar ideile sale au prefațat mișcarea simbolistă apărută câțiva ani mai târziu. **AK**



Amanții
anonim

1860 | Sangram Singh Collection, City Palace, Jaipur, India

Jaipur, capitala statului indian Rajastan, are o tradiție folclorică plină de povești cu cavaleri și aventuri romantice – spirit absent în imaginea stângace a *Amanților*. Maharajahul Jai Singh al II-lea a întemeiat orașul Jaipur în 1727, oferindu-și patronajul pictorilor care fugeau de la curtea din Delhi, din imperiul Mogul ce se destrăma. Dar cel în timpul căruia a înflorit perioada de aur a picturii din Jaipur a fost maharajahul Pratap Singh. Artiștii au rafinat opulentul stil mogul al femeilor cu chipuri ovale și ochi de pește, prin folosirea unor tehnici mai elaborate și a unor teme tradiționale indiene din miniaturile colorate caracteristice Școlii de la Jaipur. Departe de încântătoarele escapade amoroase ale lui Krishna sau de practica mistică a sexului tantric, aici ni se prezintă o imagine complexă a puterii sexuale. În timp ce, desenând o migdală, picioarele amanților sunt încolăcite într-un act sexual, obiectele din jurul lor sunt mai puțin directe și mai degrabă sugestive: coloana înaltă falică, canapeaua roz a femeii, evocând părțile ei intime, albul translucid al vălului din spatele femeii care sugerează fluidele sexuale. Draperia înflorată trasă într-o parte compartimentează pictura și evocă șederea scurtă a bărbatului – îi e asigurată intrarea și ieșirea. Conducătorii din Jaipur, pe lângă faptul că erau mari patroni ai artelor, erau și mândri făuritori de imperii, politicieni abili și comandanți militari îndrăzneți; în ochii bărbatului se citește ambiție, la fel ca și în claritatea scopului său și în controlul fizic direct asupra femeii. Femeia se uită în altă parte, resemnată, și totuși prezentă, într-un fel care este total străin bărbatului. **SWW**



Natură moartă cu papaya, pepene verde și nuci caju
Agostinho José da Mota

1860 | ulei pe pânză | 53,5 x 65 cm | Museu Nacional Belas Artes, Rio de Janeiro, Brazilia

Agostinho José da Mota (1824–1878) s-a născut și a murit în Rio de Janeiro, dar a studiat în Europa, întorcându-se apoi în Brazilia pentru a preda arta. *Natură moartă cu papaya, pepene verde și nuci caju* e un joc dramatic, între tonuri strălucitoare și umbre, o reminiscență a texturilor detaliate și a efectelor realiste de lumină din naturile moarte pictate în epoca de aur a picturii olandeze. Când a realizat această imagine elegantă, Mota era deja unul dintre cei mai de seamă peisagiști brazilieni. Lucrările sale realizate la Roma, împreună cu Carlo Magini, un bine-cunoscut pictor italian de naturi moarte, precum și o comandă din partea împărătesei Braziliei l-au încurajat să aleagă acest gen. Deși peisajele reprezintă subiectele principale ale lucrărilor lui Mota, naturile sale moarte îi subliniază calitățile tehnicii, demonstrează talentul său pentru compoziție și atmosferă și reflectă observarea nuanțată a naturii. Creată în timpul perioadei baroce târzii a artei braziliene, combinația de influențe europene și locale din *Natură moartă cu papaya, pepene verde și nuci caju* este caracteristică epocii și esteticii senzuale a lui Mota. Creează un sentiment general de armonie picturală prin sublinierea tonurilor puternice de oranj, roz și ale galbenurilor delicate ale fructelor, pe un fundal șters, pământiu. În mod asemănător, el juxtapune formele fructelor, astfel încât geometria individuală a fructului de papaya precis tăiat și ale pepenelui spart sunt complementare. Mota a influențat tradiția picturii braziliene într-o perioadă de schimbare, când această țară se transforma într-o societate industrializată. **AH/SWW**



Castelul Frederiksborg, plecând la vânătoarea cu șoimul regal | Heinrich Hansen

1861 | ulei pe pânză | 40,5 x 50 cm | colecție privată

Artistul danez Heinrich Hansen (1821–1890), a cărui operă se concentrează pe descrierea unor decoruri arhitecturale, a petrecut patru ani (1842–1846) studiind pictura decorativă la Academia din Copenhaga. Lucrări precum *Camera cu patru uși din Palatul ducal din Veneția* (1883) ilustrează atenția sa pentru detaliu și extraordinarul său talent în a manevra perspectiva și măsurile. Ele evidențiază și măiestria în redarea personajelor, hainele elegante și coloritul lor bogat evocând o epocă de mult apusă. Aceste caracteristici sunt prezente și în *Castelul Frederiksborg, plecând la vânătoarea cu șoimul regal,* în care privitorul poate admira abilitatea artistului în redarea animalelor. Diferitele elemente ale acestei picturi – oameni, animale, apa care curge, clădirile statice și cerul schimbător – demonstrează versatilitatea artistului. Un pictor foarte respectat în Danemarca natală, Hansen a lucrat ca profesor la Academie, unde se specializase în perspectivă și în schițe de clădiri și a făcut parte din avangarda mai multor mișcări artistice daneze. Acesta e doar unul dintre multele studii ale castelului pe care Hansen le-a realizat de-a lungul vieții. Cromatica e superbă, mai ales tonurile zidăriei castelului, în schimbare odată cu trecerea luminii soarelui sau cu așternerea umbrelor; în unele zone, tonurile sunt delicate, în altele sunt puternice, dar niciodată nu își pierd legătura dintre ele. Extraordinara atenție la detaliul arhitectural, care caracterizează lucrările lui Hansen, s-a dovedit a fi neprețuită din punct de vedere istoric atunci când castelul Frederiksborg a fost distrus de flăcări, în 1859. Picturile detaliate ale lui Hansen au dat posibilitatea arhitecților să-l renoveze cât se poate de exact. **LH**



Prima debarcare a lui Cristofor Columb în America Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolin

1862 | ulei pe pânză | Ayuntamineto de La Coruña, La Coruña, Spania

Până în secolul XIX, pictura istorică era considerată cea mai serioasă și mai apreciată dintre genurile artistice. Ea dădea artiștilor posibilitatea să combine realitatea istorică cu mitul și cu alegoria și să-și etaleze talentul compozițional. Dióscoro Teófilo de la Puebla Tolin (1831–1901), care a studiat la Madrid și la Roma, a lucrat în tradiția istorismului, un gen al picturii istorice care se axa pe combinarea mândriei religioase, a patriotismului și a onorurilor. Maniera lui Tolin este considerată eclectică, din cauza paletei foarte largi și adesea superficiale de împrumuturi din tehnicile și curentele vizuale europene. Picturile de acest gen erau adesea comandate de organizații oficiale sau de academii de artă, care vedeau în ele un mijloc de propagandă pentru propriile interpretări asupra evenimentelor istorice. *Prima debarcare a lui Cristofor Columb în America* prezintă o mare încărcătură dramatică. În această scenă procolonialistă, sălbatici goi se retrag cu o teamă superstițioasă față de exploratori, care sosesc ducând cu ei simboluri ale mândriei naționale și religioase. Într-un gest măreț, unic, Cristofor Columb se uită în sus, către cer, în timp ce lovește autoritar cu sabia de pământ. Pictura sugerează că pelerinii aveau un drept divin să reclame pământurile localnicilor. Cu această imagine grandioasă, Tolin vrea să justifice ceea ce acum știm că a fost un episod brutal, egoist și arogant al istoriei. Astăzi, această imagine a lui Columb debarcând este apreciată drept ceea ce este în realitate – glorificarea unei cuceriri condamnabile a teritoriului populației indigene. **AH/SWW**



Stația de tren
William Powell Frith

1862 | ulei pe pânză | 117 x 256 cm | Royal Holloway College, Egham, Surrey, Marea Britanie

La apogeul epocii victoriene exista un mare interes pentru picturile-panoramă, care redau episoade din viața diferitelor clase reprezentative pentru societatea modernă. William Powell Frith (1819–1909) a devenit celebru realizând acest gen de tablouri, fiind apreciat mai ales pentru trei pânze de mari dimensiuni – *Viața la malul mării* (1854), *O zi la curse* (1858) și tabloul de față. Succesul fenomenal obținut cu *O zi la curse* i-a dat posibilitatea lui Firth să-și vândă lucrările la prețuri foarte mari. Tabloul *Stația de tren* a fost comandat de un negustor de artă, Louis Flatow (înfățișat într-o discuție cu mecanicul trenului). El a plătit o sumă record pentru acest tablou, dar a și câștigat o avere din expozițiile realizate pe cont propriu (mai mult de 21 000 de mii de oameni au plătit ca să vadă lucrarea, atunci când a fost expusă la Londra) și din vânzările de reproduceri ale picturii. Frith a lucrat doi ani la tablou, care a fost înconjurat de o adevărată campanie publicitară cu mult înainte ca acesta să fie văzut pentru prima oară. Ca și în lucrările sale anterioare, s-a folosit de fotografii și asistenți speciali pentru a recrea decorul. În cazul de față, pictorul William Scott Morton l-a ajutat să picteze detaliile de fundal ale gării Paddington, trenul fiind reprodus după o fotografie a locomotivei cu aburi *Sultan*. Frith și-a inclus portretul și portretele membrilor familiei în centrul compoziției. Principalul punct de atracție al picturii este totuși fragmentul din dreapta, unde poliția arestează un fugar. Pentru aceste figuri, Frith a folosit doi detectivi de poliție adevărați, vedete ale timpului, care luaseră parte la rezolvarea mai multor cazuri celebre în epocă. **IZ**



Vedere către nord-vest de pe vârful de nord al muntelui Kosciuszko | Eugène von Guérard

1863 | ulei pe pânză | 66,5 x 116,8 cm | National Gallery of Australia, Canberra, Australia

Pictura peisagistică australiană a înflorit în anii 1850, când febra aurului i-a atras pe artiștii europeni. Pictorul de origine austriacă Eugène von Guérard (1811–1901) a sosit în Australia în 1852, la scurt timp după moartea englezului John Glover (1767–1849), considerat părintele picturii peisagistice australiene. Ca și Glover, von Guérard a fost puternic influențat de opera lui Claude Lorraine (1600–1682) și Poussin (1594–1665), dar a devenit un mare admirator al romatismului german târziu, reprezentat de Caspar David Friederich (1774–1840). În 1863, von Guérard devenise deja cel mai important pictor peisagist din colonii. Un romantic tipic, el redă panoramele montane în chip de sălbăticii virgine, temă favorită a pictorilor care se răzvrăteau împotriva urbanizării din secolul XIX. Grupul de personaje din primul plan pare mic și nesemnificativ pe fundalul măreț, în timp ce contraste bine subliniate între lumină și umbră evidențiază sublima încărcătură dramatică a naturii. Aceste figuri dovedesc și anterioara asociere a lui von Guérard cu nazareenii, grupul artiștilor germani care promovau tehnicile medievale și care credeau că natura aduce omul mai aproape de Dumnezeu. Începând cu 1870, înainte să emigreze în Anglia, von Guérard a petrecut unsprezece ani ca profesor la școala de pictură din Galeria Națională din statul Victoria. Arta lui von Guérard și scrierile sale au o semnificație istorică specială astăzi, întrucât sunt o dovadă documentată a modului în care mineritul aurifer și urbanizarea au transformat peisajul australian. **SLF**



Dejunul pe iarbă | Édouard Manet

1863 | ulei pe pânză | 208 x 264 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

Cu mult înainte ca numele său să fie asociat cu mișcarea impresionistă, Édouard Manet (1832–1883) a fost o figură controversată în lumea artei din Franța. Tabloul de față este primul dintr-o serie care a creat mare vâlvă, fiind expus pentru prima oară în 1863. Cu un an înainte, predilecția lui Manet pentru experiment primise o susținere neașteptată. Tatăl său murise, lăsându-i o moștenire considerabilă, ceea ce însemna că arta sa nu trebuia să fie neapărat comercială. Nu mai trebuia nici să-l mai preocupe grija de a nu-și sâcâi familia, pentru că Manet știa că *Dejunul pe iarbă* va cauza agitație. Cei mai mulți critici i-au recunoscut talentul, dar subiectul îi nedumerise. Știau că tabloul avea oarecum ca punct de plecare *Concertul câmpenesc*, o celebră pictură din secolul XVI aflată la Muzeul Luvru. Totuși, în timp ce originalul era, în mod clar, o fantezie, plasată într-un trecut imaginar, îmbrăcămintea personajelor din tabloul lui Manet era reală și modernă. Acest lucru ridica probleme legate de moralitate. De ce doi domni stau lângă o femeie dezbrăcată? Tabloul lui Manet era enigmatic și din alte motive. Poziția personajului din dreapta, de exemplu, fusese copiată după o gravură de Marcantonio Raimondi (cca 1480–1534). Acolo, gestul bărbatului era perfect normal, dar în *Dejunul pe iarbă* nu avea nici un sens. Figura din fundal era la fel de deconcertantă. Este, în mod evident, prea mare, mai ales raportată la barca aflată în apropiere. Se pare că Manet intenționase să nu țină cont de legile perspectivei și nici de regulile compoziției. IZ



Olympia | Édouard Manet

1863 | ulei pe pânză | 130 x 190 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

În anii 1860, Édouard Manet (1832–1883) era cel mai celebru artist al Franței. La doi ani după scandalul iscat în jurul *Dejunului pe iarbă*, a scandalizat din nou publicul prin expunerea provocatorului tablou *Olympia*. În ambele cazuri, Manet a citat tablourile unor mari maeștri ai picturii, dându-le un aer nou. Era conștient că rupea barierele tradițiilor contemporane. Așadar, când *Olympia* a fost expusă la Salonul din 1865, personajul a fost caracterizat ca „o femelă de gorilă“ sau „Dama de cupă ieșind din baie“. Controversa își avea explicația în atitudinea față de nuditate în secolul XIX. Aici problema nu era nuditatea modelului, ci contextul. Sursa de inspirație a lui Manet fusese o celebră operă renascentistă, *Venus din Urbino* (1538), de Tițian, considerat foarte respectabil. Mulți artiști din secolul XIX putuseră expune imagini cu o mare încărcătură erotică ale lui Venus sau ale Dianei, fără a fi cenzurați. Dacă subiectul înfățișa o zeiță din mitologia clasică sau o nimfă, oricât de mică ar fi fost asemănarea, nuditatea nu ar fi fost o problemă. Tabloul lui Manet era șocant pentru că nudul era unul modern. Drept urmare, mulți critici l-au considerat ca reprezentarea unei prostituate. Mai rău, privirea ei directă îl plasează pe spectator în rolul clientului. Manet nu a dezmințit această interpretare. Femeia poartă un singur pantof, simbolul tradițional al pierderii inocenței, iar orhideea din părul ei se credea că are proprietăți afrodiziace. IZ



Stańczyk
Jan Matejko

1862 | ulei pe pânză | 88 x 120 cm |
Museum Narodowe, Varșovia, Polonia

Pictura istorică a ocupat întotdeauna un loc excepțional în arta poloneză. Jan Matejko (1838–1893) a redat istoria Poloniei cu o vervă și un lirism care i-au adus un loc de frunte în galeria personalităților artistice ale țării. Bufon la curtea mai multor regi polonezi, despre Stańczyk (cca 1480–1560) se spune că a fost un om de o mare înțelepciune. Nefiindu-i teamă să-și folosească satira pentru a-i critica pe cei aflați la putere, el a devenit simbolul luptei adevărului împotriva ipocriziei și chiar al luptei Poloniei pentru independență. În acest tablou, Matejko a transformat bufonul într-un simbol al conștiinței națiunii. Stańkzyk este adânc mâhnit, după ce tocmai descoperise, probabil din hârtiile de pe masă, că orașul polonez Smolensk fusese pierdut în războiul cu Moscova. Înfățișându-l separat de restul curții regale, pictorul subliniază faptul că doar el își dă seama de soarta dezastruoasă care așteaptă Polonia. Matejko folosește caracteristicul său dramatism și lumina sa pentru conturarea scenei, iar atenția pentru detaliu accentuează atmosfera. Stańkzyk apare în operele multor artiști și scriitori polonezi. Totuși, această impresionantă imagine este cea care a traversat epocile. **AK**



Amintire de la Mortefontaine
Jean-Baptiste-Camille Corot

1864 | ulei pe pânză | 65,5 x 89 cm
Luvru, Paris, Franța

Jean-Baptiste-Camille Corot (1796–1875) a început prin a fi postăvar, înainte să se hotărască să urmeze o carieră artistică. În timpul vieții a călătorit mult, făcând numeroase schițe în ulei și picturi în *plein air* și captând sclipirea de moment a luminii și atmosferei, dar a lucrat, în același timp, și în stilul finisat pentru expoziții în atelierul său. *Amintire de la Mortefontaine* este unul dintre cele mai bune tablouri aparținând perioadei târzii și este scăldat într-o lumină caldă, difuză. Este o lucrare plină de liniște absolută, chintesența unei asimilări lirice și poetice a lumii artistului. Scena nu este preluată din natură, dar combină elemente-cheie ale decorului natural pentru a crea o imagine de o armonie perfectă. Copacul elegant din fundal, întinderea calmă a apei și personajele liniștite, redate în culori calde, erau laitmotive adesea utilizate de pictor pentru a reda o atmosferă dominată de o meditație senină și blândă. Lucrând inițial în maniera realismului, stilul lui Corot a evoluat către o cuprinzătoare viziune visătoare, romantică. Ca atare, opera sa poate fi considerată o punte de legătură între realism și impresionism, el fiind adesea considerat părintele impresionismului. **TP**



Canalul Suez
Albert Rieger

1864 | ulei pe pânză
Museo Civico Revoltella, Trieste, Italia

În *Canalul Suez*, Albert Rieger (1834–1905) surprinde în ulei unul dintre cele mai extraordinare proiecte realizate în istorie. Întinzându-se de-a lungul pânzei, canalul încă neterminat conduce ochiul privitorului în depărtare, pe măsură ce își croiește drum prin pământul arid al Egiptului. Această scenă este un document al lucrărilor de construcție, al unei realizări tehnologice fără precedent, Canalul Suez care leagă Orientul și Occidentul, Marea Mediterană de Marea Roșie. Curând, rutele comerciale aveau să devină mai scurte și mai puțin periculoase, noi piețe aveau să înflorească, iar Canalul Suez avea să ajungă centru al lumii. Rieger a pictat *Canalul Suez* cu cinci ani înainte de terminarea proiectului. Interesant este că acest tablou, martor al unui moment în care lumea era pe punctul de a se schimba, a ajuns în biroul unui om care a pus umărul la această schimbare: baronul Pascuale Revoltella, un bogat om de afaceri din Trieste și unul dintre principalii finanțatori ai canalului. Pictura se află deasupra biroului său din Museo Civico Revoltella, muzeul aflat în clădirea în care Revoltella și-a petrecut ultimii ani și care acum este considerat una dintre cele mai importante galerii de artă modernă din Italia. **JM**



Orfeu
Gustave Moreau

1865 | ulei pe pânză | 154 x 95 cm
Musée d'Orsay, Paris, Franța

Gustave Moreau (1826–1898) a fost unul dintre pionierii mișcării simboliste, care a jucat un rol semnificativ în arta franceză, în cea de-a doua jumătate a secolului XIX. *Orfeu* este unul dintre tablourile sale de succes din primii ani ai carierei, aducându-i recunoașterea în cercurile critice. În această perioadă, cei mai importanți artiști de avangardă (realiștii, impresioniștii) au reacționat împotriva artei academice, încorsetată în clișee ale miturilor antice și ale scenelor istorice. Dar artiști precum Moreau au preferat să reinventeze aceste abordări mai degrabă decât să le înlocuiască. Poet mitic de origine tracă, Orfeu era celebru pentru talentul său muzical, care putea să farmece deopotrivă oamenii și animalele, copacii și chiar pietrele. A murit după ce le-a înfuriat pe Menade, însoțitoarele lui Dionysos. Ele i-au smuls mâinile și picioarele și i-au aruncat rămășițele în râul Hebron. Dar capul său a continuat să cânte cu jale, plutind pe apă. Moreau a reinventat această scenă ca mijloc de a stimula imaginația privitorului. Într-un decor de vis, capul cântărețului a devenit una cu instrumentul muzical. Pentru unii, această imagine reprezintă martiriul etern al artistului, neapreciat în timpul vieții și venerat după moarte. **IZ**



Primul și al doilea corp al armatei, gata de a asista la mesa de la Batei | Cándido López

1865 | ulei pe pânză | Museo Historico Nacional, Buenos Aires, Argentina

Pictorul și militarul argentinian Cándido López (1840–1902) a fost foarte afectat de Războiul Triplei Alianțe (1864–1870), unul dintre cele mai sângeroase conflicte de pe continentul american, desfășurat între Argentina, Uruguay, Brazilia, pe de o parte, și Paraguay, de cealaltă parte. Cauzele acestui război au fost multiple, una dintre ele fiind ambițiile expansioniste ale dictatorului paraguayan Francisco Solano López, care a declarat război Argentinei. La sfârșitul conflictului, o mare parte din populația Paraguayului a fost ucisă, iar țara complet distrusă. Cándido López s-a înrolat în armată când avea douăzeci de ani, decizie care aproape că i-a distrus cariera artistică. În 1866, în bătălia de la Curupaity, i-a fost definitiv sfârtecată încheietura mâinii drepte, brațul fiindu-i ulterior amputat. A continuat să picteze și să deseneze cu mâna stângă, lucrările sale axându-se, mai departe, pe evocarea sugestivă a grandorii și tragediei războiului. Artistul a pictat în jur de cincizeci de scene inspirate de Războiul Triplei Alianțe, inclusiv *Bătălia de la Tuyuti* (1866). Culoarea roșie-sângerie a uniformelor soldaților, din picturile de mai târziu, contrastează puternic cu tonurile mai atenuate folosite în tabloul reprodus aici. Această lucrare, la fel ca și *Sosirea armatei argentiniene în fața tranșeelor de la Curuzu* (1891), este caracteristică stilului lui López de a reda războiul în stil miniatural. Formatul ambelor tablouri este oblong, dând privitorului posibilitatea să aprecieze grija pentru precizie a artistului, precum și proporțiile distrugerii cauzate de război. López este considerat unul dintre cei mai importanți pictori argentinieni. **LH**



La lucru
Ford Madox Brown

1865 | ulei pe pânză | 137 x 197,5 cm | Manchester City Art Galleries, Marea Britanie

Ford Madox Brown (1821–1893) a fost o sursă de inspirație pentru tinerii artiști care au pus bazele Frăției Prerafaelite, el fiind, la rândul său, influențat de idealurile acestora. Pictura de față, cea mai elaborată a artistului, demonstrează strânsa lui legătură cu această mișcare. Cel puțin inițial, prerafaeliții doreau să picteze scene moderne de viață, care erau apropiate de natură și înălțătoare din punct de vedere moral. Tabloul lui Brown concordă cu aceste idealuri. La un prim nivel, pictura înfățișează muncitori realizând lucrările de construcție la sistemul de canalizare din Hampstead, în nordul Londrei; la un al doilea nivel, pictura e o parabolă a valorii muncii. Brown a început să picteze tabloul în 1852, dar a abandonat lucrarea câțiva ani, până când a găsit un cumpărător. Acest client, T.E. Plint, a insistat asupra unui număr de modificări, pentru ca tabloul să corespundă credințelor sale evanghelice (printre acestea, adăugarea femeii din stânga, care înmânează broșuri religioase). Pentru criticii moderni, pictura e remarcabilă prin prospețimea și originalitatea compoziției și pentru prezentarea detaliată a vieții sociale din epoca victoriană. Ironic, notorietatea tabloului a fost ușor subminată de explicațiile exhaustive ale artistului în legătură cu simbolismul său. Brown a intenționat să sublinieze valoarea morală a muncii. Acest lucru este exemplificat de muncitorii constructori din centrul tabloului și de cei doi „intelectuali" care stau în partea dreaptă – scriitorul și filosoful Thomas Carlyle și F.D. Maurice, fondatorii Colegiului Lucrătorilor. Prin contrast, vânzătorul de rocoină din stânga îi reprezintă pe săraci, iar doamna cu umbreluță și cuplul care merge călare în spatele ei sunt bogătașii fără ocupație. **IZ**



Originea lumii | Gustave Courbet

1866 | ulei pe pânză | 46 x 55 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

La comanda unui bogat mecena de-al său, turcul Khalil-Bey, fost diplomat și cel mai celebru colecționar de artă erotică din lume, realistul francez Gustave Courbet (1819–1877) a realizat o serie de lucrări erotice, incluzând *Somnul*, înfățișând un cuplu de lesbiene dormind, și *Originea lumii*, care redă pântecele unei femei, picioarele ei desfăcute, părțile intime, un mamelon excitat și părul pubian, capul fiindu-i acoperit de un cearșaf. Titlul tabloului este un omagiu adus darului femeii de a da viață, asigurând astfel perpetuarea speciei (a lumii), dar face referire și la obsesia personală a lui Courbet față de sex și la fascinația lui față de vederea nudului feminin. Părul pubian nu era niciodată expus în operele de artă, în afara imaginilor pornografice, iar magnifica redare a lui Courbet a părului moale al femeii este o dovadă a dorinței lui Khalil-Bey ca pictura să fie pornografică și un testament al principiilor de bază ale realismului, filosofie pe care Courbet a inițiat-o și care promova atașamentul față de realitate în artă. Tablourile au fost expuse public, fapt ce a crescut celebritatea lor scandaloasă și notorietatea lui Courbet, atât ca artist, cât și ca seducător. Sfidând caracterul conservator al epocii, Courbet a înființat o „Federație a Artiștilor" pentru exprimarea liberă și necenzurată în artă. Personalități precum Andre Gill, Honoré Daumier și Manet au devenit membri. În secolul XX, acest tablou a scandalizat intelectualele feministe care l-au perceput ca un exemplu al femeii-obiect, dar a inspirat și mulți artiști care l-au preluat și s-au raportat la el. **AH**



Familia Bellelli | Edgar Degas

1858–1867 | ulei pe pânză | 200 x 250 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

Edgar Degas (1834–1917) și-a început cariera pictând portrete de factură relativ tradițională și, dacă *Familia Bellelli* pare a se încadra în această categorie, totuși tabloul prezintă semnele stilului său de maturitate, fiind extrem de neobișnuit și desăvârșit pentru un tânăr artist. O parte a familiei lui Degas locuia în Italia, acest tablou înfățișând-o pe mătușa sa, Laure, pe soțul acesteia, baronul Bellelli, și pe cele două fiice, Giulia și Giovanna. Tabloul a fost pictat în perioada în care Degas a locuit în Italia timp de câțiva ani, studiindu-i pe marii maeștri. Se simte un aer de portretistică flamandă, ce evocă tablourile lui Van Dyck, la care Degas și-a adăugat amprenta caracteristică, cea a „stop-cadrului". Fiecare personaj se uită într-o direcție diferită, doar unul dintre ei privește către spectator, iar dacă Bellelli se întoarce în scaunul său, în esență rămâne cu spatele la noi. Una din fete stă cu un picior sub ea, iar cățelul familiei dispare pe jumătate din tablou. Pe de o parte, scena redă un moment trecător, dar este, în același timp, și un portret de familie foarte veridic. Fiecare personaj rămâne într-o izolare neclintită în spațiul său. Laure este în doliu după moartea recentă a tatălui ei, al cărui portret atârnă pe peretele din spate, iar Bellelli, un patriot italian trăind în exil la Florența, este redat din profil. Tablourile, oglinzile, reflexele, pragul ușii și culorile sumbre măresc senzația de claustrofobie. Degas își fixase deja coordonatele demersului, în care anumite lucruri par a fi întâmplătoare, iar altele, foarte atent plănuite și studiate. El spunea despre sine că „Nici o altă artă nu este mai puțin spontană decât a mea". **AK**



Stornello | Silvestro Lega

1867 | ulei pe pânză | 158 x 98 cm | Palazzo Pitti, Florența, Italia

Silvestro Lega (1826–1895) a fost un pictor italian realist, activând în timpul mişcării politice Mazzini, cea care a pus bazele Italiei moderne, prin promovarea democrației populare într-un stat republican. Lucrările lui Lega redau sentimentele şi plăcerile casnice specifice micii burghezii italiene a acestei perioade politice. După ce a luptat în cadrul campaniilor militare pentru obținerea independenței Italiei, Lega a început pictarea unei serii de tablouri de mari dimensiuni. *Stornello* înfăţişează trei femei care cântă în faţa unui pian, fereastra mare din spatele lor fiind deschisă către nemărginirea peisajului rural italian. Sugerând cele trei Grații din mitologia greacă, aceste figuri simple şi reținute transmit un sentiment de pace, tihnă şi intimitate. Curbura bustului femeilor e oglindită elegant în căderea grea a draperiei. Tonurile calde, închise, de brun, şi tonurile pastel temperate transmit un sentiment de nostalgie şi de fecunditate, atenuat de atmosfera austeră. Lega a promovat statul italian modern unitar, prin includerea valorilor morale în picturile sale. Aceste imagini încurajau calitățile şi comportamentele care conduceau naţiunea către stabilitate socială, prin construirea unei memorii comune a armoniei sociale. **SWW**



Cascada Niagara | Frederic Edwin Church

1867 | ulei pe pânză | 260 x 231 cm | National Gallery of Scotland, Edinburgh, MB

Iată natura neîmblânzită, violentă, la dimensiuni uriaşe: spectaculoasa cascadă pare că îşi croieşte drum prin pânză. Pictorul peisagist american Frederic Edwin Church (1826–1900) se distrează cu picturi la scară mare. Curcubeul, ceaţa şi spuma apei sunt redate foarte credibil, iar măiestria cu care captează lumina şi culoarea demonstrează un mare talent. Tabloul este o imagine vie a naturii virgine, primare, venerația lui Church pentru sălbăticie atingând o coardă sensibilă şi în prezent, având în vedere preocupările moderne față de mediul înconjurător. Continuator al tradiției Şcolii Hudson River de a reda marele fluviu şi afluenții acestuia, Church a surprins cascada Niagara în mai multe tablouri, de fiecare dată dintr-un unghi diferit. Plăcerea sa de a călători l-a dus departe, în America de Sud, mergând pe urmele marelui explorator victorian, baronul von Humboldt, de la Amazon la Anzi. El a fost influențat de teoriile lui Humboldt despre modul în care artistul trebuie să se raporteze la natură. Peisajele puternice şi evocatoare ale lui Church au fost foarte la modă în epoca victoriană, pictorul şi poetul Edward Lear numindu-l pe artist „cel mai mare peisagist după Turner". **JH**



Execuția lui Maximilian | Édouard Manet

1867–1868 | ulei pe pânză | 252 x 305 cm | Staatliche Kunsthalle, Baden-Baden, Germania

În ianuarie 1866, la trei ani după ce l-a convins pe Maximilian, arhiduce de Habsburg, să accepte tronul Mexicului, Napoleon al III-lea a decis să retragă trupele franceze din Mexic, lăsându-l pe Maximilian complet lipsit de apărare. Trupele de gherilă, conduse de Benito Juárez, l-au capturat şi executat pe acesta imediat după. Inspirându-se din tabloul lui Goya, *Tres de Majo 1808* (1814), şi din reportajul contemporan ilustrat, Édouard Manet (1832–1883) a pictat *Execuția lui Maximilian* între 1867 şi 1868. În acelaşi an, scriitorul francez Émile Zola publica biografia şi studiul critic al operei lui Manet. Scriitorul francez apăra arta pictorului, respinsă de critici. *Execuția lui Maximilian* este tabloul definitiv care a succedat altor patru studii pe aceeaşi temă realizate de Manet. Modernitatea artistului rezidă în mai multe trăsături, printre care maniera relativ nefinisată şi atenția la aria de culoare plană. Această lucrare a fost expusă public pentru prima oară în 1879, la New York, deoarece, în Franța, ea era considerată incorectă din punct de vedere politic de către regimul imperial. **JJ**



Atelier la Batignolles | Henri Fantin-Latour

1870 | ulei pe pânză | 203 x 274,5 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

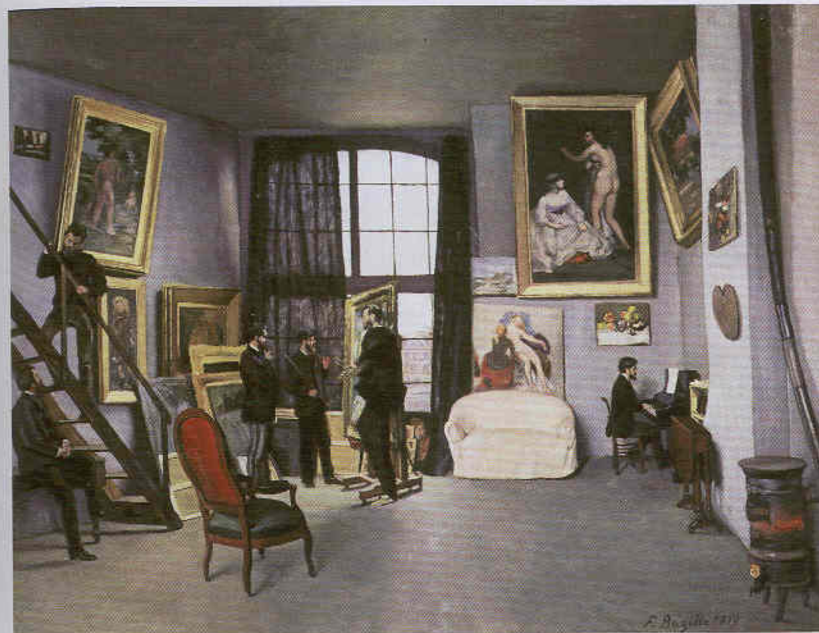
Asaltate de impresionism, influentele elite ale tradiționaliştilor care controlau galeriile şi saloanele din Paris au respins din ce în ce mai mult tablourile de factură nouă realizate de artiştii prezenţi în acest tablou. Fiecare expoziție tradiționalistă determina expoziții în replică ale avangardei, provocând senzaţie în rândul publicului şi al criticilor. Édouard Manet, care e aşezat în mijlocul compoziției, uitându-se sfidător la noi, era vârful de lance al acestei noi mişcări şi cel care atrăgea cu precădere critici dezaprobatoare. Pentru Henri Fantin-Latour (1836–1904), prietenul şi admiratorul acestuia, decizia de a picta *Atelier la Batignolles* a constituit o pledoarie personală în favoarea geniului lui Manet, precum şi dorința de a capta pe pânză un moment de răscruce din istoria artei. Ca document istoric, are aspectul unui dagherotip timpuriu datorită luminii şi a aşezării atente a fiecărui personaj. Deşi în strânse legături cu artiştii revoluționari reprezentaţi aici, printre care se numărau Auguste Renoir şi Claude Monet, Fantin era de fapt un pictor mult mai tradiționalist decât oricare dintre aceştia, lucrarea constituind, deci, o curajoasă declarație de sprijin. **RW**



Salvarea
Honoré Daumier

1870 | ulei pe pânză | 280 x 350 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Caricaturistul francez Honoré Daumier (1808–1879) a satirizat avocații, politicienii și pretențiile burgheze. În caricaturile sale înfățișând femei și bărbați necioplíți, urâți și cruzi, Daumier a reușit să redea avariția, duplicitatea și prostia, pe care Balzac le descrisese în satira sa la adresa epocii lui Ludovic-Filip. În decursul carierei, Daumier a imprimat mai mult de 4 000 de litografii redând în mod genial psihologia societății corupte. Născut într-o familie săracă din Marsilia, Daumier s-a pregătit la Paris ca desenator, iar numărul crescut al ziarelor politice, după revoluția din 1830, l-a condus către satiră. Viața sa mizeră din tinerețe și frecventele încarcerări, datorate satirelor sale antimonarhice, l-au supus nedreptăților birocrației, dar cenzura și greutățile n-au făcut altceva decât să-i accentueze spiritul acid. Temele obsedante ale lui Daumier au fost circul, artiștii și miturile vechi. În *Salvarea*, un bărbat și o femeie aflați pe o plajă duc în brațe un copil dezbrăcat, pe care parcă l-au salvat de la înec. Tușele neclare ale lui Daumier creează efectul unei răbufniri de adrenalină – este ceea ce percepe un martor a cărui privire este încețoșată de epuizare, dându-ne impresia că și noi am înotat să salvăm copilul. Deși era cunoscut, în principal, pentru desenele sale satirice, pictura i-a adus lui Daumier admirația unor artiști de mai târziu, precum Picasso, Cézanne și Francis Bacon. Charles Baudelaire l-a descris pe Daumier ca pe „unul dintre cei mai importanți oameni nu numai din caricatură, ci din întreaga artă modernă". **AH**



Atelierul artistului. Nº 9, rue de la Condamine
Jean-Frédéric Bazille

1870 | ulei pe pânză | 48 x 128,5 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

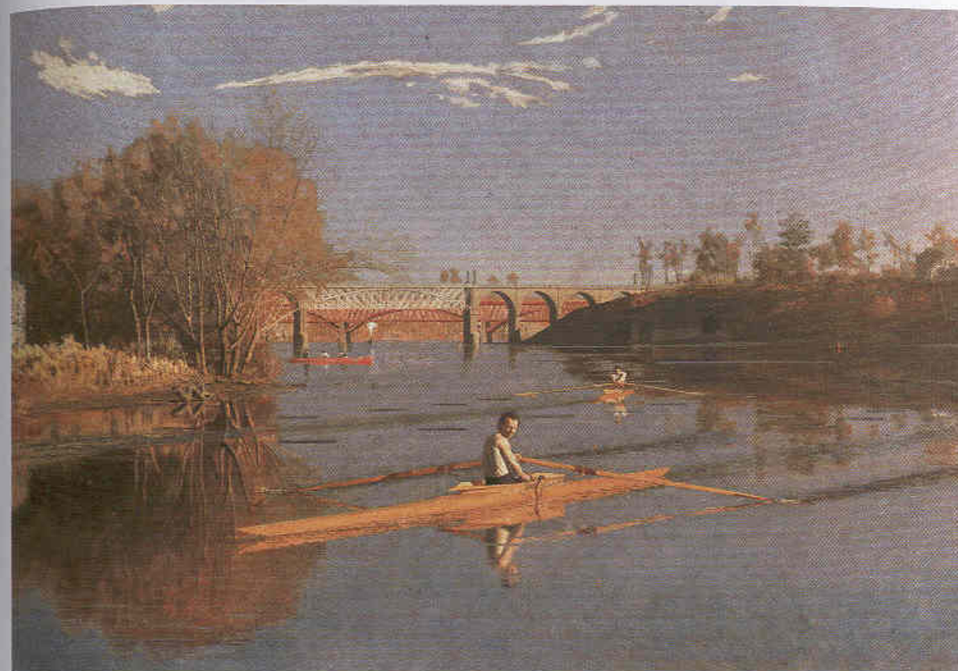
Impresionist talentat, unul dintre inițiatorii acestui curent, Jean-Frédéric Bazille (1841–1870) a murit prematur, ucis în războiul franco-prusac, la vârsta de douăzeci și nouă de ani. Lucrările sale prea puțin cunoscute prezintă un stil distinct, dar variat, Bazille căutând să-și creeze propria identitate artistică. Tablourile lui dovedesc prospețime, mare atenție la detaliu, înțelegerea anatomiei și o expresie realistă a personajelor. Dacă ar fi trăit mai mult, e foarte posibil ca numele său să fi fost la fel de cunoscut astăzi, precum cel al lui Monet sau Renoir. Născut în Montepellier, Bazille s-a mutat la Paris de foarte tânăr, studiind în atelierul pictorului elvețian Charles Gleyre. Printre alți colegi ai săi se numărau Auguste Renoir, Claude Monet și Alfred Sisley. Gleyre era un adept al picturii de *plein air*, iar Bazille a adoptat această viziune, preferând-o picturii de atelier. Bazille provenea dintr-o familie bogată și se pregătea să devină doctor. El l-a ajutat financiar pe Monet de foarte multe ori. În anii 1860, renunță la studiile sale medicale în favoarea artei. Împărțea atelierul cu Monet și Renoir și a avut expoziții la Salonul de la Paris începând din 1866. Printre cele mai bune tablouri ale sale se numără *Toilette* (1869–1870), un ulei cu încărcătură erotică, *După baie* (1870), și *Spital de urgență improvizat* (1865), de fapt un portret al lui Monet recuperându-se după o rană la picior. Lucrările sale ulterioare au fost puternic influențate de Édouard Manet. *Atelierul artistului* redă studioul lui Bazille. Printre personajele prezente în această scenă se numără Manet, Monet, Renoir și scriitorul Émile Zola. Personajul cel mai înalt e chiar Bazille, el fiind adăugat de Manet după moartea pictorului. **LH**



La Vicaria | Mariano Fortuny y Carbó

1870 | ulei pe pânză | 60 x 93,5 cm | Museo de Arte Moderna, Barcelona, Spania

Mariano Fortuny y Carbó (1838–1874) a fost cel mai important pictor catalan din secolul XIX, bucurându-se încă din timpul vieții de notorietate internațională. I s-a acordat dreptul de rezidență la Roma, în 1857, iar ulterior a fost trimis de Consiliul Provincial al orașului Barcelona în Africa de Nord, ca să facă desene după natură din războiul hispano-marocan. Impactul luminii și al culorilor vibrante ale Marocului pot fi observate în multe dintre lucrările sale ulterioare. În 1866, devine interesat de felul în care secolul XVIII reda interioarele. Având un talent excepțional și fiind un colorist excelent, după ce a pictat *La Vicaria (Nunta spaniolă)*, a primit aprecieri deosebit de favorabile, atât din partea criticilor de artă, cât și a publicului, lucru care l-a ajutat să devină celebru și să aibă succes comercial. Deși mai pictase acest subiect, *La Vicaria* a devenit una dintre capodoperele artistului. Ea reda momentul în care martorii la o nuntă spaniolă din secolul XVIII semnează certificatul de căsătorie în sacristia unei biserici magnifice, în timp ce invitații așteaptă. Stilul, compoziția și cromatica lucrării dovedesc influența lui Francisco de Goya. Tabloul subliniază înțelegerea lui Fortuny față de particularitățile fiecărui individ. Pânza conține numeroase personaje neobișnuite – un toreador, un ofițer de marină, un preot, o femeie în vârstă și câteva doamne elegante. Marea și instinctiva pasiune a lui Fortuny pentru detalii i-a dat posibilitatea de a-și demonstra tehnica deosebită și simțul seducător al culorii. **SH**



Max Schmitt în caiac | Thomas Eakins

1871 | ulei pe pânză | 82 x 117,5 cm | Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

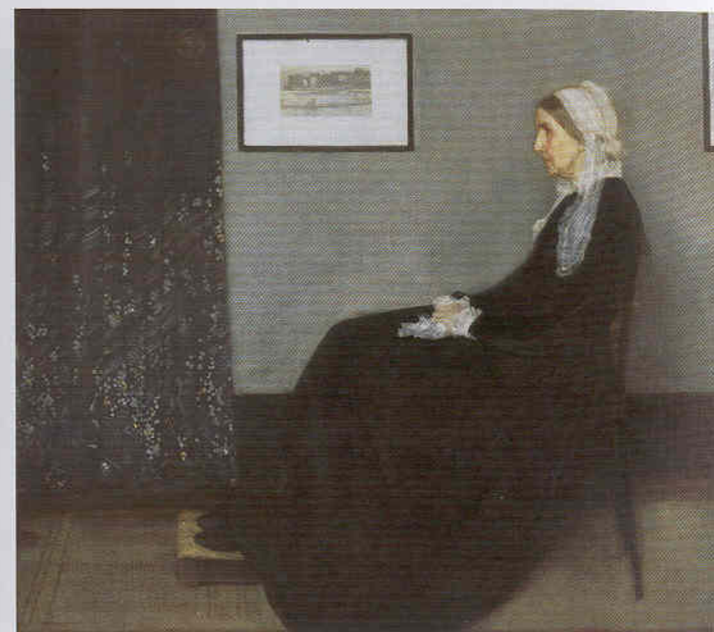
Thomas Eakins (1844–1916) a fost unul dintre cei mai mari pictori americani ai secolului XIX, care a imprimat un puternic și câteodată șocant simț al realității. Și-a petrecut cea mai mare parte a vieții în Philadelphia natală, această pictură datând de la începuturile carierei sale, când abia se întorsese acasă după patru ani de învățătură prin Europa (1866–1870), mai ales în Franța și în Spania. Nu era surprinzătoare, după atâta vreme departe de casă, nerăbdarea sa de a-și îndrepta atenția către locurile și activitățile care îi lipsiseră cât timp s-a aflat în străinătate. Mai presus de orice, era atras de peisajele unde se practicau sporturile cu vâsle, realizând mai multe tablouri pe această temă între 1870 și 1874. Cel mai celebru dintre ele îl înfățișează pe un prieten din copilărie, Max Schmitt (1843–1900), întorcându-se pentru a ne privi. Deși de profesie avocat, Schmitt iubea canotajul și tocmai câștigase o întrecere prestigioasă de echipaj simplu. În stilul său obișnuit, detaliat, Eakins a aranjat întreaga compoziție astfel încât aceasta să includă referiri la victoria obținută. Peisajul autumnal a fost ales pentru a aminti data cursei (5 octombrie 1870); cerul de după-amiază târzie indică ora la care a avut loc cursa (17.00); iar caiacul cu padele al lui Schmitt este localizat exact acolo unde fusese linia de finiș. Pentru că era mare amator al sportului cu vâsle, Eakins a decis să se adauge și pe sine în tablou, în barca din mijlocul apei. Pentru a face și mai clare lucrurile, și-a adăugat semnătura și data pictării pe marginea bărcii. **IZ**



Nocturnă: albastru și argintiu – Chelsea
James McNeill Whistler

1871 | ulei pe lemn |50 x 61 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Inițial, numele acestui tablou a fost *Armonie în albastru și verde în lumina lunii*, dar în 1872, Frederick R. Leyland, magnat și armator grec, a sugerat numele de *Nocturne* pentru picturile lui James McNeill Whistler (1834–1903) înfățișând fluviul Tamisa. Whistler a fost imediat atras de acest titlu alternativ care sugera faptul că pictura putea aspira la producerea acelorași efecte ca și muzica, nocturna fiind o piesă muzicală care se referă la orele nopții. Mai mult, titlul se potrivește concepției generale a lui Whistler conform căreia arta ar trebui să fie în mod necesar autonomă – o forță dinamică, condusă de propria sa logica internă și de momentum. *Nocturnă: albastru și argintiu – Chelsea* este primul tablou din seria de *Nocturne* a lui Whistler și redă o vedere peste Tamisa din Battersea, privind către Chelsea. Când a fost expusă pentru prima oară la Galeria Dudley, în 1871, cu titlul său original, pictura nu a fost deloc bine primită, una dintre criticile principale reproșându-i aspectul nefinisat. Whistler nu era singurul pictor acuzat de așa ceva – opera de maturitate a lui J.M.W. Turner și ultimele creații ale lui Cézanne au primit și ele critici asemănătoare. Într-adevăr, Whistler a redus panorama la numai câteva elemente de bază, dar această economie care determină „impresia" este susținută de o măiestrie a tușelor și un simț și mai acut de captare a caracteristicilor lunii prin intermediul celor mai simple mijloace. În plus, Whistler reușește să transmită o imagine a Londrei lirică, melancolică, trecătoare și foarte personală. CS



Aranjament în gri și negru: mama artistului
James McNeill Whistler

1871 | ulei pe pânză | 144 x 162 cm | Musée d' Orsay, Paris, Franța

Viziunea unică pe care James McNeill Whistler (1834–1903) a imprimat-o *Nocturnelor* sale, serie de picturi care constau în general în panorame ale fluviului Tamisa, a fost aplicată și în genul portretisticii autorului. Mai mult, elementul de legătură dintre cele două a fost convingerea indubitabilă că datoria artistului era de a dezvălui ceea ce se află dincolo de aparențele unei realități concrete și empirice. Expus inițial la Academia Regală, în 1872, tabloul *Aranjament în gri și negru: mama artistului* a fost cumpărat de statul francez în 1891. Whistler înfățișează un studiu la scară redusă, analitic, organizat în jurul unor axe discrete și întretăiate, atât verticale cât și orizontale. Într-adevăr, doar conturul Annei Whistler, singurul respiro vizual, oferă o formă și un contrast vizual la geometria atotstăpânitoare a picturii. Deși calitățile geometrice ale tabloului oferă o oarecare contrapondere vizuală, înfățișarea propriu-zisă a Annei Whistler, din profil, rămâne consonantă cu viziunea picturală generală a tabloului, ambele fiind caracterizate de austeritate și economie de mijloace și lipsite de elemente neesențiale, de detalii inutile sau ornamente. *Aranjament* este o pictură fără precedent, un tablou remarcabil dacă luăm în considerație faptul că pictura este, de fapt, și un portret. Dacă seria de *Nocturne a artistului* anticipează experimentele pe care pictorul le va realiza în genul abstracțiilor lirice, *Aranjament* anticipează cu cel puțin o jumătate de secol o mișcare ulterioară, geoabstracționismul. CS



Trenulețul | Winslow Homer

1872 | ulei pe pânză | 56 x 91,5 cm | Butler Institute American of Art, Youngstown, SUA

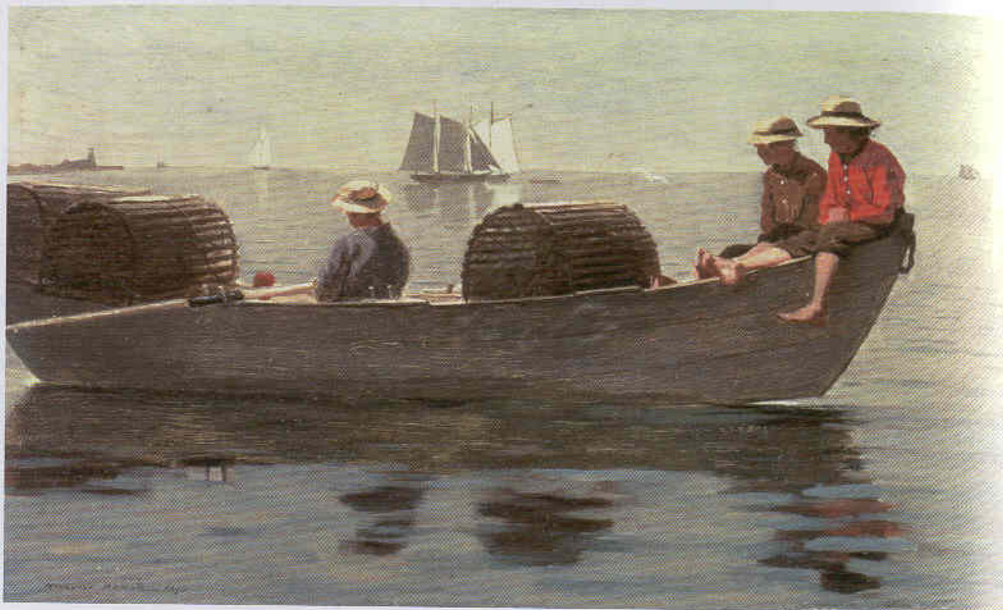
Când *Trenulețul* a apărut în 1872, Winslow Homer (1836–1910) era deja un pictor cunoscut și apreciat. Totuși, această pictură poate fi considerată ca marcând începutul unei noi etape în cariera lui Homer și tranziția de la o fază timpurie către maturitatea mai reflexivă, dar la fel de productivă. Marea popularitate a lucrării, probabil cel mai apreciat tablou al lui Homer, i-a cimentat reputația, asigurându-i un loc în istoria artei din Statele Unite. Tema principală a lucrărilor sale este redarea oamenilor care trăiau într-o relație de simbioză cu asprul peisaj american rural. *Trenulețul* înfățișează un grup de copii care joacă jocul cu același nume lângă o experimentală *little red schoolhouse* în care învață. Albul cămășilor purtate de trei dintre băieți este neutralizat de roșul puternic al școlii. Copiii, clădirea și peisajul se află într-un echilibru perfect. Dintr-un punct de vedere, *Trenulețul* este o lucrare încântătoare, care celebrează tinerețea și jocul. Aduce aminte de „bunii băieți răi" ai literaturii și artei americane din secolul XIX – precum Huckleberry Finn. Totuși, există câteva tensiuni subtile între formă și conținut: nemișcarea peisajului și mișcarea copiilor, fuga unora dintre băieți și căderea altora, viața intelectuală a școlii și viața „distractivă" de pe câmp. Ultima lucrare a lui Homer, înfățișând un grup mare de copii, a rămas unul dintre cele mai bune exemple ale stilului său original, naturalistic, specific american. **OR**



Autoportret cu moartea cântând la scripcă | Arnold Böcklin

1872 | ulei pe pânză | 75 x 61 cm | Staatliche Museen, Alte Nationalgalerie, Berlin, Germania

Moartea este o temă recurentă în lucrările pictorului elvețian Arnold Böcklin (1827–1901), astfel încât este firesc ca tabloul său considerat drept cel mai celebru să fie acest impresionant autoportret. Începând de la mijlocul anilor 1850, Böcklin a manifestat o artă personală, alegorică, populată de figuri mitologice, legendare sau provenind din credințele populare. După ce a părăsit Parisul la izbucnirea războiului franco-prusac, Böcklin și familia sa s-au stabilit în München. Câțiva dintre copiii lui au murit de foarte mici, iar spectrul epidemiilor de holeră era mereu prezent, astfel că nu este surprinzător că picturile realizate de el în această perioadă au un caracter morbid. Realizat în tradiția romantică, acest autoportret este chintesența concepției artistului ca personaj eroic, uitându-se cu trufie la privitor, într-un clarobscur accentuat. Figura răutăcioasă a morții pare simultan a submina și a întări această idee. Böcklin redă intenționat o viziune dantescă, dar nu putem ști dacă recunoaște că viața e trecătoare sau sfidează Moartea sugerând că arta îi va asigura o nemurire refuzată celor mai mulți. În anii ce au urmat, el a realizat cele mai celebre dintre lucrări, ale căror imagini fantastice îl leagă de simbolism și i-au influențat pe suprarealiști. La moartea sa, Böcklin era considerat cel mai mare pictor din lumea germană și, într-adevăr, actul al doilea din *Simfonia nr. 4* de Mahler, „Moartea ia scripca", care a avut premiera chiar în acel an, a fost inspirat de această pictură. În 2001, Elveția a emis un timbru cu reproducerea acestui tablou, pentru a marca centenarul morții artistului. Astfel, el a învins moartea. **RB**



Trei băieți într-o barcă de pescuit | Winslow Homer

1873 | ulei pe lemn | 14,9 x 25,4 cm | colecție privată

În arta americană a secolului XIX, tabloul lui Winslow Homer (1836–1910), *Trei băieți într-o barcă de pescuit*, reprezintă un amestec special de nostalgie personală și istorie populară. În vremea războiului civil, Homer și-a început cariera artistică făcând schițe și desene pentru revista *Harper's Weekly* și a evoluat până la a ajunge pictorul peisagist al vieții rurale americane. Cu dragostea sa pentru coasta Noii Anglii (în cazul de față, vântosul Gloucester, Massachusetts), Homer exprimă imaginea unei Americi mai calme, de dinaintea războiului civil, a flagelului urbanizării și a revoluției industriale, prin redarea tranziției inevitabile de la copilărie la maturitate. Era una dintre temele literaturii acelei epoci. Scriitori precum Mark Twain și Louisa May Alcott făceau parte dintr-o generație ce idealiza și omagia firea lipsită de griji a copiilor, cărora natura le oferea un ultim posibil refugiu în fața depravării și a responsabilităților de adult. Deși a fost realizată în ulei, *Trei băieți într-o barcă de pescuit* își menține stilul degajat, ușor și spontan, specific lui Homer. Pictorul a fost frecvent comparat cu Thomas Eakins, cu care împarte aprecierea pentru peisajele marine și preocuparea pentru lumină. Dar lucrările lui Homer sunt diferite de cele ale confratelui său în ceea ce privește redarea figurilor. Descrierile sale generice transcend portretistica pentru a crea imagini universal valabile ale omului în natură. *Trei băieți într-o barcă de pescuit*, pictură emblematică pentru stilul și sensibilitatea lui Homer, a avut o influență profundă asupra unor importanți pictori americani, precum Edward Hopper, Robert Henri și Rockwell Kent. **SE**



Primarul întâlnindu-se cu oamenii | Józef Chełmoński

1873 | ulei pe pânză | 64,5 x 147 cm | Muzeul Național, Varșovia, Polonia

În timp ce în Franța, începând din anii 1830 până în 1870, Școala de la Barbizon și-a făcut cunoscute teoriile asupra realismului în artă, un curent similar a existat și în Polonia. Unul dintre pictorii realiști, Józef Chełmoński (1849–1914) a executat opere extrem de elocvente. Deși în 1875 a călătorit la Paris, unde lucrările sale au fost primite cu entuziasm, el nu a pierdut niciodată acel accent polonez. Pictorul s-a pregătit la Varșovia cu Wojciech Gerson (1831–1901), care i-a format pe mulți dintre marii maeștri polonezi din secolul al XIX-lea și care l-a influențat pe Chełmoński în direcția realismului și în prezentarea plină de patriotism a Poloniei. Această pânză impozantă are un evident format orizontal, prezentând scena aproape ca pe o friză. Acțiunea din *Primarul întâlnindu-se cu oamenii* este plasată îndrăzneț în primul plan, astfel încât privitorul se integrează în tablou. Chełmoński a inclus și trei cai, realizați într-o manieră foarte realistă, caii fiind un motiv favorit pentru pictor. Paleta se limitează la tonuri închise care contrastează cu albul strălucitor și rece al zăpezii din fundal. Personajul în roșu din stânga privește pe diagonală către o mică pată de roșu din depărtare, conducând ochiul prin compoziție. Chełmoński a călătorit destul de mult în timpul vieții, dar cele mai bune lucrări ale sale sunt considerate cele realizate în Polonia, contactul cu țara sa natală inspirând artistului o mare profunzime și sensibilitate, reflectate în opera sa. **TP**



Impresie, răsărit de soare | Claude Monet

1873 | ulei pe pânză | 48 x 63 cm | Musée Marmottan Monet, Paris, Franța

Mișcarea artistică impresionistă își datorează numele acestei lucrări extrem de importante a lui Claude Monet (1840–1926). Tabloul *Impresie, răsărit de soare* a fost expus pentru prima oară în 1874 la expoziția independentă organizată de un grup de artiști printre care se numărau Monet, Renoir și Degas. Expoziția era o alternativă la tradiționalul Salon organizat de stat, și le permitea artiștilor să lucreze în maniere noi, radicale. Într-o recenzie a expoziției, criticul Louis Leroy a desconsiderat *Impresie, răsărit de soare*, argumentând că nu e nimic altceva decât o schiță și, înt-un context cu conotații negative, a intitulat expoziția drept „Expoziția impresioniștilor", termen pe care grupul l-a adoptat cu mândrie. Reacția lui Leroy este de înțeles: pictura lui Monet rupea toate convențiile artistice. Lucrarea prezintă într-adevăr caracteristicile unei schițe, datorită tușelor lejere, întrerupte, care nu definesc ceea ce reprezintă. Această tehnică se datorează în mare parte dorinței impresioniștilor de a capta clipa trecătoare, *en plein air*. Tabloul *Impresie, răsărit de soare* nu a fost realizat într-un atelier, ci de la o fereastră care dădea spre portul Le Havre, de la care Monet picta orașul modern trezindu-se în zori, fapt ce cerea tușe rapide înainte ca priveliștea să se schimbe. Dar, *Impresie, răsărit de soare* este în același timp o lucrare atent gândită, care demonstrează interesul artistului față de teoria culorii. În timp ce soarele pare că străpunge ceața dimineții din cauza culorii de un oranj intens, în realitate el are aceeași luminiscență ca și zonele învecinate. Într-o fotografie alb-negru soarele aproape că nu se distinge, efect pe care Monet nu l-a obținut accidental. **WD**



Picnic în luna mai | Pál Szinyei Merse

1873 | ulei pe pânză | 128 x 163,5 cm | Galeria Națională, Budapesta, Ungaria

Pál Szinyei Merse (cunoscut și ca Paul von Szinyei-Merse,1845–1920) și-a început cariera de pictor realist ca portretist, dar stilul său a evoluat către pictura în aer liber și studii ale luminii și culorii. Se consideră că Szinyei Merse, născut în Ungaria, a introdus ideile impresioniste în Europa Centrală. A realizat acest lucru înainte de vizita sa la Paris în 1908. Szinyei Merse a studiat la München, astfel că abordarea novatoare a pensulaților revoluționare și a conceptelor impresioniste a fost simultană și distinctă de lucrările artiștilor francezi. Colorarea bazată pe efectele de armonie ale culorilor complementare și contrastante și valorile culorilor pline de lumină sunt perfect redate în *Picnic în luna mai*, considerată a fi cea mai importantă lucrare a artistului. La prima sa expunere, pictura a fost respinsă de public, dar a devenit apreciată peste ani. Modul de folosire a luminii și umbrei, precum și subiectul sunt libere și lipsite de inhibiții. Grupul de personaje este umbrit de un copac care nu este vizibil în sine, dar umbra lăsată de el este marcată distinct pe iarbă. Rochiile doamnelor, redate circular pe iarbă, par că strălucesc cu o lumină proprie. Cuplurile conversează și filtrează, privirile lor sunt fermecate, iar respingerile formale. Szinyei Merse a fost și politician, el luptând pentru modernizarea educației artistice în Ungaria. **RA**



Lecția de dans | Edgar Degas

cca 1874 | ulei pe pânză | 85 x 75 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

Prima jumătate a anilor 1870 a marcat etapa de definire a stilului lui Edgar Degas (1834–1917), iar picturile realizate în această perioadă, înfățișând dansuri – adesea imagini ale vieții din spatele scenei, realizate „prin gaura cheii" – erau radicale pentru acea epocă. Împărtășind pasiunea impresioniștilor pentru subiecte inspirate din contemporaneitate, redarea de către Degas a lumii pline de importanță a baletului și teatrului prezintă o energie bine definită. Dar Degas a fost și un desenator desăvârșit, având o mare admirație pentru marii maeștri și pentru opera lui Ingres. Aceasta i-a stimulat fascinația pentru formele umane, atât de bine redate aici. În acest tablou, unul din cele două ilustrând aceeași scenă, dansatoarele așteaptă să fie evaluate de maestrul de balet Jules Perrot. Degas s-a pregătit intens prin realizarea de numeroase desene ale dansatoarelor care i-au pozat în atelier. Tușele vii și ușoare și culorile strălucitoare sunt caracteristice ale impresionismului. Folosirea culorilor a fost parțial influențată de stampele japoneze, unde se întâlnea și compoziția „tăiată" – în care subiectul e tăiat de ramă – la care Degas recurge aici cu atâta măiestrie, ca de altfel în toată opera sa. A fost puternic influențat de fotografie și de răsturnarea regulilor tradiționale ale compoziției. Tabloul se aseamănă cu un instantaneu, deși în realitate e meticulous compus, privirea fiind atrasă de la început către grupul captivant al celor două dansatoare din primul plan, iar apoi plimbată prin interiorul picturii de parchetul care se îndepărtează. Degas avea o mare admirație pentru școala olandeză de pictură, el făcând în această pânză dovada aceleiași abilități de a alătura tradiționalul și modernul pentru a da un nou statut vieții cotidiene. **AK**



Cotopaxi, Ecuador | Rafael Troya

1874 | ulei pe pânză | Museo Guillermo Perez Chiriboga del Banco Central, Quito, Ecuador

În acest tablou, pictorul ecuadorian Rafael Troya (1845–1920) redă regiunea Cotopaxi din Ecuador – zonă deja celebră pentru ceramica produsă aici. Troya a fost autodidact, și în tinerețe a fost profund influențat de lucrările confratelui său ecuadorian Rafael Salas (1824–1906), pictor și profesor de pictură, care activa la Quito. Înainte să împlinească treizeci de ani, Troya a fost angajat de un grup de cercetători germani să-i însoțească ca ilustrator în expedițiile lor. Din 1870 până în 1874, Troya a străbătut Ecuadorul în lung și în lat, făcând schițe ale reliefurilor, ale florei și ale formațiunilor geologice. Geologul expediției, Alfons Stübel, l-a învățat pe Troya cum să realizeze picturi exacte, științifice. Acest peisaj magnific, pictat chiar la sfârșitul expediției, este un superb exemplu al modului în care imaginea artistului asupra țării sale s-a schimbat în cei patru ani petrecuți cu grupul. Cunoștințele acumulate de la Stübel în ceea ce privește desenul detaliat, combinate cu talentul lui Troya și aprecierea pe care o avea pentru pictorii romantici, au avut drept rezultat o artă plăcută și căutată de colecționari. În *Cotopaxi, Ecuador*, bogăția culorilor – în special efectul soarelui care răsare sau apune – demonstrează talentul lui Troya și motivul pentru care lucrările sale au devenit atât de populare. Troya nu picta doar scene inspirate din natură; lui i s-au comandat și picturi religioase pentru multele – și foarte influentele – biserici din Ecuador. În anii care au urmat, Troya s-a axat pe portretistică, fiind foarte solicitat de înalta societate ecuadoriană. **LH**



Peisaj cu lacul Geneva
Gustave Courbet

cca 1874 | ulei pe pânză | Musée des Beaux-Arts et d'Archeologie, Besançon, Franța

Prin talentul incontestabil și dezvoltarea continuă, Gustave Courbet (1819–1877) a făcut din stilul realist unul dintre prototipurile dominante în pictura occidentală în timpul epocii sale. Un oponent declarat al guvernului francez, a luat parte la distrugerea Coloanei Vendôme, care a avut drept rezultat trimiterea lui la închisoare și exilul departe de Franța. A fost forțat să trăiască ultimii ani din viață în Elveția, unde a realizat mai multe peisaje, printre care și cel de față. Orizontalele puternice și nuanțele reci de albastru și verde din *Peisaj cu lacul Geneva* generează o atmosferă de pace și siguranță. Departe de scena politică tumultuoasă de la Paris, Courbet pare a-și găsi liniștea în dragostea sa pentru natură, iar consolarea pentru exilul său forțat, în frumusețea peisajului elvețian. Apare aici unul dintre marile paradoxuri care îi fac atât de interesantă opera. Dinamic, direct și emfatic în viața socială și politică, șovin în relațiile cu femeile, el demonstrează sensibilitate față de frumusețea lumii și o abilitate neobișnuită în a reda atât puterea sublimă, dar și liniștea naturii. **DK**



Nud pe plaja de la Portici
Mariano Fortuny y Carbó

cca 1874 | ulei pe pânză | 13 x 19 cm | Muzeul Prado, Madrid, Spania

După patru ani de studii artistice la Barcelona, pictorul catalan Mariano Fortuny y Carbó (1838–1874) a câștigat bursa Prix de Rome în 1857, petrecându-și restul scurtei sale vieți în Italia. Maniera sa inovatoare de redare a luminii, notabilă în special în lucrările târzii, și talentul său excepțional în utilizarea culorilor l-au făcut să devină un izvor de inspirație pentru mulți artiști din secolul XIX din Spania și nu numai. Era extrem de priceput în ceea ce privește desenul și pictura realistă, având un extraordinar fler al culorii. *Nud pe plaja de la Portici* e un exemplu perfect al manierei sale târzii. O puternică lumină strălucitoare e proiectată peste corpul dezbrăcat al unui copil, aruncând umbre puternice în jurul acestuia. Punctul de vedere e de sus, iar Fortuny amestecă culori complementare pentru a da o senzație de prospețime subiectului. La momentul realizării acestui tablou, câțiva artiști tineri experimentau în Franța efectele luminii și culorii, făcând din pictura *en plein air* o nouă și interesantă schimbare de direcție față de cea din atelier. Fortuny nu respingea impresionismul și explora teme similare. Din păcate, a murit la câteva luni după ce a terminat *Nud pe plaja de la Portici*, după ce s-a îmbolnăvit de malarie în timp ce lucra la această lucrare, în sudul Italiei. **SH**



Peisaj din Paraná
Juan Manuel Blanes

cca 1875 | ulei pe pânză | colecție privată

Cunoscut pentru portretele introvertite și sumbre de *gauchos* singuratici, adică fermieri sud-americani, Juan Manuel Blanes (1830–1901) creează în tabloul *Peisaj din Paraná* o scenă jucăușă și visătoare care exprimă izolare, intimitate și speranță. Blanes s-a născut în Montevideo, în momentul în care Uruguayul își câștiga independența politică și se săvârșea un genocid în masă împotriva populației indigene Charrúa. Tablourile lui Blanes au un aer proaspăt, neinfluențat de pictura europeană. Nu este un peisaj clasic, ci mai mult un portret intim al unei tinere, *Peisaj din Paraná* fiind mai degrabă sugestiv decât descriptiv. O țărancă tânără și desculță stă întinsă pe o stâncă lângă un coș cu fructe și întinde mâna către ceva ce pare a fi un fluture galben care zboară încolo și încoace, simbol al schimbării. Blanes redă un moment de odihnă, magic și spiritual. În timp ce femeia este fascinată de aparentul fluture, peisajul în care se află este unul teluric: picioarele ei murdare formează un contrast evident cu imponderabila insectă zburătoare. O aluzie la speranțele tinereții, tabloul este și o aluzie la speranțele unei națiuni în formare. **AH/SWW**



Scenă rurală
Jean-Baptiste-Camille Corot

1875 | ulei pe pânză | Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Franța

Jean-Baptiste-Camille Corot (1796-1875) este adesea asociat cu pictorii Școlii de la Barbizon, creatori ai unor picturi de factură realistă, în parte ca reacție împotriva romantismului mai riguros al epocii. Corot picta cu mintea unui realist, dar cu sufletul unui romantic. Drept urmare, opera sa constituie o punte de legătură între cele două mișcări. Picturile sale erau de obicei saturate într-o armonie de tip arcadian și nu de puține ori evocau vestigii antice preluate din pictorii care l-au influențat artistic în perioada de început. Această *Scenă rurală*, realizată în anul morții sale, este impregnată de un lirism poetic visător. Ea cuprinde un grup de copaci mari în primul plan, forma compozițională preferată de artist, lăsând să se întrevadă printre crengi o serie de clădiri idealizate în stânga și o panoramă peste apa calmă din spate. Cele două personaje sunt și ele tipice pentru opera lui Corot – includ invariabil un unic punct de culoare luminoasă, precum o căciulă sau o eșarfă roșie, pentru a direcționa atenția și a concentra scena. În cercurile pariziene era cunoscut ca „Père Corot" din cauza sufletului său caritabil și a obiceiului de a ajuta tinerii artiști aflați în dificultate. **TP**



Nocturnă în negru și auriu: artificii în cădere
James McNeill Whistler

cca 1875 | ulei pe lemn | 60,5 x 46,5 cm | Detroit Institute of Arts, Detroit, SUA

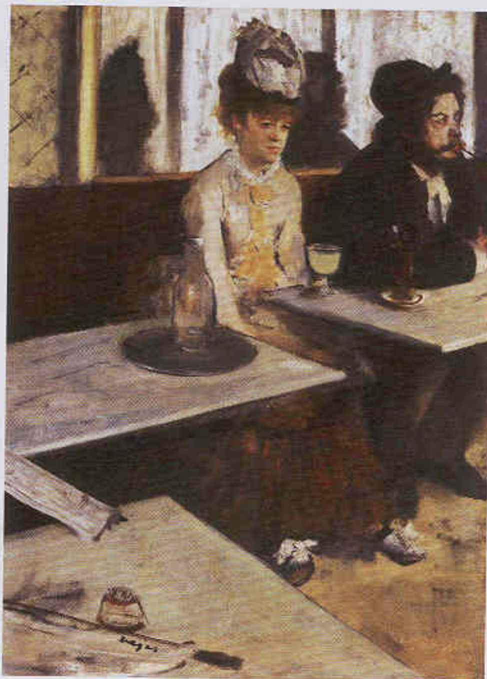
După ce s-a mutat de la Paris la Londra în 1859, James McNeill Whistler (1834–1903), pictor de origine americană, a devenit o personalitate de prim rang în cadrul mișcării estetice engleze. În 1877, când tabloul *Nocturnă în negru și auriu* a fost expus la Grosvenor Gallery, John Ruskin l-a caracterizat drept „o oală de vopsea (aruncată) în ochii publicului", ceea ce a condus la un proces de calomnie foarte mediatizat. Deși Whistler și-a apărat cu succes tabloul și, prin extindere, și crezurile sale estetice întruchipate de *Nocturnă* – și anume, că arta este în mod necesar autonomă și de aceea nu poate fi constrânsă de obligația de a încorpora un efect „veridic" –, nu i-au fost acordate decât daune simbolice. *Nocturnă* face parte dintr-o serie de picturi vag bazate pe un loc din Londra numit Cremorne Gardens. Acesta era un parc unde aveau loc diverse forme de divertisment, printre care și focuri de artificii. Este ușor de înțeles de ce *Nocturnă* s-a dovedit o lucrare atât de controversată. În loc să-și organizeze pictura în jurul unui raport personaje/sol, Whistler creează mai degrabă o impresie picturală vagă, prin strălucirea incandescentă a artificiilor. Fără să aibă nici un element figurativ ca referință, *Nocturnă* pare abstractă aproape exclusiv. Încăpățânarea de a nu ceda în fața opiniilor critice, reprezentate în acest caz de John Ruskin, este ceea ce i-a conferit vitalitate picturii ca imagine și îi asigură un rol de pionierat în discuțiile referitoare la dezvoltarea în istorie a unui model abstract de pictură. **CS**



Femeie în fața măsuței de toaletă
Berthe Morisot

cca 1875 | ulei pe pânză | 60,5 x 80,5 | Art Institute of Chicago, Chicago, SUA

Berthe Morisot (1841–1895) este singura pictoriță inclusă mereu în referirile la impresioniști ale criticilor. Presupusă strănepoată a pictorului rococo Jean-Honoré Fragonard, ea s-a născut într-o familie bogată și a crescut într-un mediu artistic, dar hotărârea de a deveni pictoriță profesionistă a șocat totuși familia. În adolescență a frecventat Școala de Arte Frumoase din Paris, unde a studiat timp de trei ani. În 1860, a devenit eleva lui Jean-Baptiste Corot, a cărui operă a constituit principala sursă de influență, până când l-a întâlnit pe Édouard Manet, în 1868. Prietenia lor a fost una de durată; ea a fost acceptată în cercul lui social și s-a căsătorit în 1874 cu fratele lui Manet. *Leagănul* (1873) de Morisot, ce înfățișează o mamă obosită legănându-și copilul, a fost inclus în prima expoziție impresionistă din 1874. Dorința impresioniștilor de a găsi o modalitate mai expresivă de a reda lumina este evidentă în *Femeie în fața măsuței de toaletă:* felul în care apare lumina când cade pe pielea femeii este altul decât acela în care cade pe rochia ei, iar Morisot face această schimbare evidentă în mod desăvârșit. Odată, Degas a comentat: „Fascinant este nu să arăți sursa, ci efectul luminii", aceasta fiind tehnica pe care a utilizat-o Morisot în acest tablou. Ca și Manet, Morisot era mai rezervată față de procedeele impresioniste în comparație cu confrații ei, preferând să lucreze într-un stil mai precis, mai puțin abstract. Adesea picturile sale au în centru femei, portrete sau, precum în pictura de față, studii mai generale cu viața de zi cu zi a femeilor. **LH**



Absintul | Edgar Degas

1876 | ulei pe pânză | 92 x 68 cm | Musée Orsay, Paris, Franța

Dansatoarele, lumea teatrului, circul, caii de curse sau un bar, ca în cazul de față, constituie subiectele cele mai fecunde ale lui Edgar Degas (1834–1917). Acest instantaneu al vieții reale, moderne era un pic prea real și modern pentru mulți contemporani. La început numit *Într-o cafenea*, tabloul a dobândit titlul de *Absintul* (care se referă atât la o băutură alcoolică foarte tare, cât și la cei care o beau) atunci când a fost expus la Galeria Grafton în 1893, stârnind o mare vâlvă. Pentru unii, acesta era un afront îngrozitor la adresa moravurilor epocii. Cum puteau o prostituată care consuma alcool (absint) și însoțitorul ei la fel de depravat (care bea un remediu pentru mahmureală), pe o stradă lăturalnică a Parisului, să constituie subiectul unui tablou? Încă și mai scandalos, cuplul era unul bine-cunoscut – actrița Ellen André și boemul Marcellin Désboutin. Pentru alții, era o capodoperă inovatoare. Dar Degas ce motiv a avut? În umerii căzuți și privirea fixă unii văd înfățișată dependența de alcool, alții, o dezarmată tovărășie îngândurată. Șansele ca Degas să fi transmis un semnal de alarmă cu privire la ororile alcoolismului sunt reduse, el mai degrabă a surprins un instantaneu real al vieții moderne. Artistul a realizat o compoziție puternică, plasând subiectul principal în afara centrului picturii, cu un mare spațiu gol în prim-plan – tehnică ce-i era caracteristică. Tonurile sunt sumbre, dar echilibrate armonios pe pânză, având umbre dramatice. Cei care au judecat tabloul ca un patetic instantaneu al vieții străzii nu au observat finețea portretelor și tehnica minunată de redare a reportajului. **AK**



În recunoaștere | Józef Brandt

1876 | ulei pe pânză | 47,6 x 113,7 cm | Walters Art Museum, Baltimore, SUA

Józef Brandt (1841–1915) s-a născut la Radom, în Polonia. El a studiat ingineria mai întâi la Varșovia, iar apoi la Paris, unde a fost convins să-și abandoneze cariera tehnică în favoarea picturii. A continuat să studieze la Paris și ulterior la München, unde s-a și stabilit, devenind unul dintre cei mai de seamă artiști ai Școlii de la München. El a pictat și a predat în Germania, deschizându-și atelierul pentru artiștii polonezi expatriați și revenind vara la domeniul familiei sale de la Radom. Brandt a fost un artist prolific, având succes pe plan financiar și profesional, fiind cunoscut pentru pânzele de mari dimensiuni înfățișând scene violente de război și urmările lor. S-a specializat în imagini ale războaielor din secolul XVII cu cazacii – lupte dintre Ucraina și Alianța polono-lituaniană –, precum și ale invaziilor tătare și suedeze în Polonia. Scenele nu sunt realiste, ci înfrumusețate, iar autorul a încercat să redea cu rigurozitate armurile, muniția, caii, cavaleria și armele timpului, adesea atelierul său fiind plin de recuzită și modele după care să lucreze. Brandt era cunoscut pentru stilul său finisat și redările exacte din punct de vedere anatomic ale cailor și călăreților. Acțiunea, mișcarea și frenezia luptelor constituiau specialitatea sa. *În recunoaștere* anticipează frenezia care va urma, doi luptători galopând, în misiune de recunoaștere în fața soldaților ascunși pentru ambuscadă, și urmați de după deal de restul armatei. Pictura este străbătută de sentimentul de moarte iminentă și de distrugere. **RA**



Acoperișurile roșii | Camille Pissarro

1877 | ulei pe pânză | 54,5 x 65,5 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

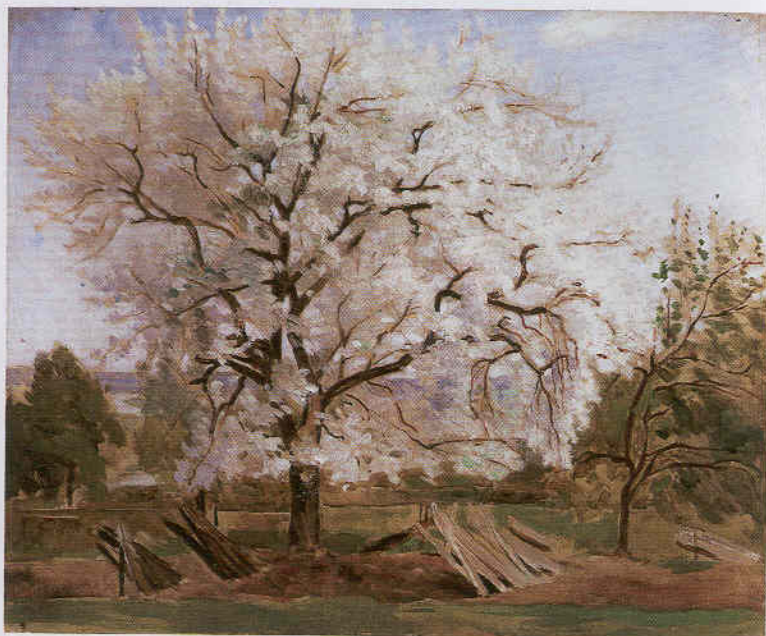
Imaginea înfățișează clădirile unei ferme aflate pe panta dealului numit La Côte des Boeufs, lângă Pontoise. A fost pictat când Camille Pissarro (1830–1903), adesea considerat drept părintele impresionismului francez, a petrecut o vreme mai îndelungată în această zonă rurală, aflată la nord-vest de Paris. Pissarro a realizat aici multe peisaje, adesea în compania lui Cézanne, cei doi având mare influență unul asupra celuilalt. Deși la prima vedere pare a fi doar o încântătoare scenă rurală, tabloul este departe de a fi atât de simplu din punct de vedere artistic. Pissarro alege să facă vizibile casele printr-o perdea de copaci, o sarcină dificilă, dar acest ecran face ca privirea spectatorului să pătrundă repede dincolo de el, în inima tabloului, și să încerce să aranjeze multiplele straturi de culoare. Artistul a pus culoarea cu mai multe tușe scurte, câteodată într-un strat gros, într-o gamă coloristică largă. De la distanță, culorile se armonizează, multe dintre tușele individuale dispar, iar scena se însuflețește. Centrul compoziției este complet orizontal datorită acoperișurilor și formei pantei dealului, iar în dreapta clădirile sunt perpendiculare pe suprafața picturii, dealul alunecând în jos. Acest lucru imprimă mișcare tabloului, ajutând ochiul să detecteze obiectele prin rețeaua de tușe. În această perioadă, Pissarro își reevalua propriul stil. El a experimentat multe maniere de-a lungul perioadei sale creatoare, dar ceea ce reiese clar din această lucrare este dedicarea sa în a realiza o artă într-o reacție aproape subconștientă cu scena din fața sa și în a înregistra efectele pure ale culorii și tonurilor în natură, o temă fundamentală a impresionismului. **AK**



Lecția de muzică | Lord Frederic Leighton

1877 | ulei pe pânză | 92,8 x 95,3 cm | Guildhall Art Gallery, Londra, Marea Britanie

Lordul Frederic Leighton (1830–1896) este astăzi cunoscut pentru tablourile sale cu subiect mitologic antic, dar gama subiectelor abordate era vastă. Călătoriile sale în lumea arabă, de exemplu, l-au determinat să picteze tablouri orientaliste. Orientalismul era o temă populară în arta europeană a secolului XIX. Această modă a luat naștere după campaniile din Egipt (1798–1801) ale lui Napoleon, fiind accentuată de o serie de descoperiri arheologice importante și de publicarea jurnalelor de călătorie ale primilor exploratori. Cei mai mulți artiști își bazau tablourile pe aceste surse la mâna a doua, dar Leighton a făcut parte dintre aceia care au avut posibilitatea să viziteze personal aceste zone. El a vizitat Algerul în 1857, căpătând o adevărată pasiune pentru arta arabă, din care a strâns o colecție impresionantă de obiecte de ceramică. Și-a amenajat chiar o sală arabă în casa din Londra. În ciuda faptului că Orientul Mijlociu îi era foarte cunoscut, Leighton nu a încercat să-și facă scenele orientale autentice. Le și descria ca pe niște bestselleruri pe gustul cumpărătorilor europeni, pe care le realiza pentru a-și putea finanța călătoriile. În *Lecția de muzică*, cadrul închis și picioarele desculțe ale fetelor sugerează că subiectul îl constituie un harem, acest tip de subiect fiind foarte căutat în epocă. Costumele bogate făceau parte dintr-o colecție cumpărată de Leighton într-o călătorie la Damasc, în 1873. Modelele erau evident europene. Fetița era Connie Gilchrist (1865–1946), un model care i-a pozat și lui Whistler, și lui Lewis Carroll, pentru fotografii. **IZ**



Măr înflorit
Carl Fredrik Hill

1877 | ulei pe pânză | 50 x 61 cm | National Museum, Stockholm, Suedia

Tatăl lui Carl Fredrik Hill (1849–1911) a fost profesor de matematică la Universitatea Lundt din Suedia şi s-a opus energic ideii ca fiul său să devină artist. În ciuda acestui obstacol, Hill a plecat la Stockholm unde a studiat la Academia de Arte Frumoase şi apoi la Paris. În Franţa a fost marcat de operele lui Jean-Baptiste-Camille Corot, ale lui Jean-François Millet şi ale altor peisagişti. La Paris, lucrările sale, altădată de o factură sumbră, au început să aibă culori mai definite şi să dovedească o înţelegere mai bună a tonurilor, după cum se poate observa în *Măr înflorit*. Hill s-a bucurat de influenţa unor artişti precum Corot, lucrările sale dobândind un stil realist. Tablourile i-au fost mereu respinse de cercurile academice; unul singur a fost expus la Salonul de la Paris şi un altul la Expoziţia Universală din 1878. Acest refuz constant l-a condus la depresie, Hill luptându-se cu o boală psihică, exacerbată de moartea, în Suedia, a tatălui şi a surorii sale. La sfârşitul anilor 1870, boala s-a agravat şi el a început să picteze în culori mai îndrăzneţe, mai vibrante, mai contrastante, combinând viziuni ciudate. A fost internat într-un azil de boli mintale cu diagnosticul de schizofrenie şi mania persecuţiei. Doctorul său a constatat că bizarele picturi erau rezultatul halucinaţiilor. Hill s-a reîntors în oraşul natal Lundt în ultimii ani de viaţă, petrecându-şi o parte din timp în azil. Familia a avut grijă de el până la moartea sa, survenită în 1911. **LH**



Interiorul palatului Rosenborg din Copenhaga
Heinrich Hansen

cca 1870–1880 | ulei pe lemn | colecţie privată

Deşi pictorii aparţinând epocii de aur a picturii daneze din secolul XIX s-au arătat sensibili la altceva decât impresioniştii, ei erau la fel de interesaţi de redarea luminii solare şi a luminii în general. Cei mai importanţi pictori au studiat la Academia Regală de la Copenhaga, fondată în 1754, şi au început să prezinte publicului local un ansamblu de valori vizuale şi compoziţionale remarcabile prin redarea desăvârşită a efectelor luminii şi printr-o compoziţie picturală. Lucrarea tip instantaneu a lui Heinrich Hansen (1821–1890), *Interiorul palatului Rosenborg din Copenhaga*, cu pătrunzătoarea observare a gradaţiilor luminii de după-amiază, claritatea transparentă şi compoziţia excelent echilibrată evocă opera lui Vermeer. Realismul optic al lui Hensen delimitează cu precizie umbrele şi controlează culorile cu o exactitate care captează puterea şi claritatea luminii solare naturale, revărsându-se prin ferestre peste cele două personaje, pe podeaua de marmură, pe tavanul stucat şi peste obiectele din încăpere. Trasarea atentă a detaliilor asigură verosimilitate atmosferei, atrăgând privitorul în scenă. Dorinţa Danemarcei de a-şi afirma identitatea naţională este reflectată în arta secolului XIX în imaginile unei naţiuni deschise şi încrezătoare în schimbare. Totuşi, în *Interiorul palatului Rosenborg din Copenhaga* se simte aerul de nostalgie pentru o epocă de aur, romantismul lui exprimând un acut sentiment naţional de comemorare a trecutului glorios. **AA**



Cap de țărancă
Wilhelm Leibl

cca 1880 | ulei pe lemn | 30 x 27,5 cm | Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Austria

Wilhelm Leibl (1844–1900), celebru pentru picturi de gen naturaliste, a fost unul dintre cei mai importanți pictori realiști germani ai sfârșitului de secol XIX. La nașterea sa, romantismul era încă o mișcare artistică de frunte în Europa, punând accentul pe emoție, personalitate și sublimul naturii ca idealuri estetice fundamentale. Leibl s-a numărat printre pictorii care respingeau sentimentalismul artificial al romantismului, preferând redări pline de rigurozitate ale vieții cotidiene. Picturile timpurii ale lui Leibl poartă influența marilor maeștri ai picturii olandeze, în subiecte obișnuite, cu o obsesivă concentrare asupra tehnicii. Preferințele sale realiste au devenit și mai pronunțate când Leibl a vizitat Parisul în 1869 și l-a cunoscut pe Gustave Courbet. *Cap de țărancă* este o lucrare tipică pentru așa-numita „Perioadă Hobein" din cariera lui Leibl. Trăind la țară, în Bavaria, la momentul realizării picturii, Leibl s-a inspirat din viața țăranilor locali, considerând că oamenii obișnuiți constituie un subiect potrivit pentru picturile sale. Având ca punct de referință pictura de gen olandeză și naturalismul strict al portretelor lui Holbein, tânăra din imagine este descrisă cu răceală și fără nici un strop de sentimentalism sau cu intenția de a o măguli. Frumusețea picturii rezidă în primul rând în redarea extrem de prețioasă a culorii și luminii, în tonurile proaspete, îmbujorate ale chipului contrastând cu materialul aspru, tactil al hainelor. Ulterior, Leibl a început să folosească tușe mai ușoare, într-o manieră impresionistă, dar realismul său a lăsat o impresie persistentă, atrăgând un grup de pictori din München, cunoscut ca „Grupul lui Leibl". **SLF**



Paraguay: imaginea unei țări dezolate
Juan Manuel Blanes

cca 1880 | ulei pe pânză | 100 x 80 cm | Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo, Uruguay

Artistul uruguayan Juan Manuel Blanes (1830–1901) este cunoscut pentru pânzele sale ce redau evenimente importante din istoria națională. Această pictură realistă din secolul XIX amintește urmările catastrofale ale înfrângerii Paraguayului în Războiul Triplei Alianțe (1864–1870), cel mai mare dezastru militar și umanitar din istoria acestei țări. Președintele Paraguayului, generalul Francisco Solano López, un dictator și un megaloman paranoic, a declarat război Argentinei, Uruguayului și Braziliei, iar ulterior a ordonat execuția fraților, torturarea mamei și a surorilor sale și i-a trimis la o moarte sigură pe cei mai viteji soldați și generali ai săi. După ani de lupte, țara a ajuns în ruină și trei pătrimi din cele două milioane de locuitori apți de luptă au fost decimate, lăsând în urmă doar copii și femei. În timpul războiului, o întreagă generație de artiști s-a pierdut pe câmpul de luptă sau în tranșee. Femeia singuratică și gânditoare care se uită în jos cu brațele încrucișate este o *mestizo* (metisă descendentă din guarani și spanioli), ea întruchipând o națiune devastată, paralizată de disperare. Bluza ei este sfâșiată la un umăr, ca un crud memento al vărsării inutile de sânge. În jurul taliei are înnodată o eșarfă în culorile naționale ale Paraguayului, în spatele ei întinzându-se un câmp de luptă tăcut, presărat cu trupuri și resturi umane. Până în ziua de azi, în Paraguay persistă dilema dacă Solano López a fost un lider neînfricat care și-a condus trupele până la moarte sau dacă s-a crezut un „Napoleon al Americii de Sud", gata să-și aducă țara și concetățenii la ruină, în dorința sa de glorie. **SWW**



Prânzul canotierilor | Pierre-Auguste Renoir

1880–1881 | ulei pe pânză | 129,5 x 172,5 cm | Phillips Collection, Washington, DC, SUA

În fundalul acestei picturi este redat unul dintre podurile de cale ferată recent construite de guvernul francez și considerate drept un simbol al modernității. Aceste noi linii de cale ferată permiteau oamenilor, precum celor redați în tabloul de față de Pierre-Auguste Renoir (1841–1919), să iasă din Paris și să se bucure de viața în aer liber. Pe o terasă peste râul Sena în Chatou din Franța, câțiva dintre prietenii lui Renoir sunt redați într-o compoziție complexă, sub o copertină. Personajele fac parte dintr-o structură socială pariziană variată, de la burghezia bogată, bine îmbrăcată, la o tânără cusătoreasă, Aline Charigot, în prim-plan, în stânga, care în 1890 va deveni soția lui Renoir. În *Prânzul canotierilor,* Renoir pare să creeze o scenă impresionistă tipică, surprinzând un moment în care este însoțit de prietenii săi pe malul râului, într-o după-amiază însorită. În realitate, Renoir – unul dintre membrii fondatori ai mișcării impresioniste – a realizat portretul fiecărui personaj fie individual, fie în cadrul unor grupuri mici, în atelierul său. A început astfel să se distanțeze de contemporanii săi. Într-adevăr, curând după ce a terminat acest tablou, Renoir s-a întors la metodele de pictură mai tradiționale. Modul de realizare a *Prânzului canotierilor* rămâne impresionist. Lucrând în culori strălucitoare și calde, Renoir captează efectul luminii care se răspândește prin copertină. El sugerează mișcarea personajelor prin intermediul tușelor lejere, în timp ce natura moartă de pe masă este construită cu tușe mai groase de culoare. **WD**



O fată bolnavă | Christian Krohg

1881 | ulei pe pânză | 120 x 105,5 cm | Nasjonalgalleriet, Oslo, Norvegia

Norvegianul Christian Krohg (1852–1925) a fost un pictor și scriitor realist care a înfățișat clasele sociale neprivilegiate în operele create, concentrându-se pe problemele celor săraci sau bolnavi, precum în *O fată bolnavă.* Conștiința sa socială i-a adus o celebritate negativă, mai ales după ce romanul *Albertine*, scris în 1886, despre o tânără care devine prostituată, a declanșat un mare scandal și a fost confiscat de poliție. Dar faima lui a fost întrecută de cea a discipolului său, Edvard Munch, care a devenit cel mai mare pictor norvegian. Din 1909 până în 1925, Krohg a fost director al Academiei de Artă din Oslo. Acolo l-a avut elev pe Munch, cu care s-a împrietenit și căruia i-a devenit mentor și susținător înflăcărat, mai ales când lucrarea lui Munch, *Copilul bolnav* din 1885, a avut parte de critici aspre din cauza noutății descrierii psihologice a sentimentelor artistului în legătură cu moartea surorii sale, Sophie. *O fată bolnavă* a lui Krohg redă o tânără îmbrăcată într-o bluză și înfășurată într-o pătură de un alb virginal. A ieșit de doar câțiva ani din scutece, dar pare deja un corp mumificat. Albul care o înconjoară accentuează paloarea mortuară de pe fața ei. Ochii pătrunzători par și mai percutanți prin rapelul format de trandafirul roșu pe care-l ține ca pe un rozariu, frumoasele sale petale căzând ca niște stropi de sânge pe pătură. Este bine îngrijită, stând într-un fotoliu mare, a cărui formă amintește privitorului că poate fata nu va ajunge niciodată să aibă rotunjimi de femeie. În ciuda îngrijirilor atente, Krohg ne amintește că în fața morții și a bolii toți suntem egali, ele neținând cont nici de bogăție, nici de clasa socială. **CK**



Tepidariu
Sir Lawrence Alma-Tadema

1881 | ulei pe lemn | 24 x 33 cm |
Lady Lever Art Gallery, Wirral, Marea Britanie

Această pictură excepțională are o mare încărcătură erotică, rar întâlnită la nudul victorian. Sir Lawrence Alma-Tadema (1836–1912) era de origine olandeză, dar a devenit celebru la Londra cu picturile sale fanteziste, redând anticul lux roman. Pentru oamenii de afaceri bogați ai epocii victoriene, aceste picturi constituiau un respiro în cenușiul vieții londoneze, cu codurile sale sociale rigide și rochiile încorsetate. În acest tablou, o femeie stă întinsă pe un pat din marmură, lângă un *tepidarium*, baia cu apă caldă romană. Fața îi este îmbujorată, poate pentru că tocmai a ieșit din baia fierbinte sau *caldarium*. Într-o mână ține un evantai de pene de struț plasate strategic, dar care de abia dacă îi acoperă părțile intime. În cealaltă mână are un *strigil*, un instrument de bronz, folosit pentru a curăța uleiul sau transpirația de pe corp. Acest instrument găsit peste tot, în băile din Pompei, combină autenticitatea arheologică cu forma explicit falică, aerul general de senzualitate fiind subliniat de contrastul dintre blana covorului, pernele de mătase și trupul femeii. Tehnica desăvârșită a lui Alma-Tadema i-a permis să redea cu perfecțiune suprafețe precum marmura strălucitoare. **JT**



Isus în fața lui Pilat
Mihály Munkácsy

1881 | ulei pe pânză | 417 x 636 cm |
Muzeul Déri, Debrecen, Ungaria

Acest tablou dramatic, înfățișându-l pe Isus stând în fața lui Pilat din Pont, face parte dintr-o trilogie realizată la apogeul carierei de pictorul realist maghiar Mihály Munkácsy (1844–1900). Dimensiunile enorme ale pânzei fac ca figura semeață a lui Isus să fie mai mare decât dimensiunile reale. Următoarele tablouri ale trilogiei îl înfățișează pe Isus prezentat drept vinovat în *Ecce Homo* din 1896 și apoi crucificat în *Golgota* din 1884. Trilogia lui Munkácsy nu a fost integral expusă decât un secol mai târziu, în 1995, când toate cele trei lucrări au fost reunite pentru prima dată. Toate trei au fost cumpărate de milionarul american John Wanamaker, care le expunea în fiecare an, de Paște, în magazinul său din Philadelphia. Munkácsy a studiat la Viena, München și Düsseldorf înainte să se facă remarcat la Salonul de la Paris, din 1870, pentru o pictură înfățișând o scenă întunecată și mizeră de interior, cu un condamnat trăindu-și ultima zi. Deși a devenit cel mai celebru pictor maghiar, fiind cunoscut pe plan internațional pentru picturile sale de mari dimensiuni cu subiecte biblice, Munkácsy era foarte sensibil la critici și a fost afectat de o teribilă depresie, care a dus la internarea sa într-o instituție psihiatrică unde a și murit, în 1900. **OW**



Trandafiri într-un vas
Henri Fantin-Latour

1882 | ulei pe pânză | 36,5 x 46 cm |
Musée d'Orsay, Paris, Franța

Henri Fantin-Latour (1836–1904) a pictat personaje romantice, portrete de grup și naturi moarte. El vizita adesea Muzeul Luvru pentru a face studii după lucrările marilor maeștri ai picturii. În *Trandafiri într-un vas* artistul a redat un subiect simplu pentru a sublinia delicatețea și frumusețea trecătoare. El a pictat cu o sobrietate elegantă, care plăcea foarte mult numărului tot mai mare de admiratori și cumpărători din Anglia. Fantin-Latour a fost un personaj paradoxal pentru că, în timp ce lucrările sale erau puternic influențate de marii maeștri, el lega prietenii cu tinerii și îndrăzneții artiști ai epocii. Și, în ciuda dorinței de a picta imagini pline de fantezie și reverie inspirate din muzică, picturile sale de flori sunt cele care au devenit marca sa. Cu timpul, a început să se simtă frustrat și forțat de concentrarea pe ceea ce el considera a fi partea mai puțin importantă a artei sale, iar tablourile de flori, pe care le crea din obligație, au început să arate faptul că era plictisit de subiect. Din nefericire, timp de foarte mulți ani, din rațiuni financiare, nu a putut să renunțe la aceste lucrări foarte profitabile. **RW**



Fosforus și Hesperus
Evelyn de Morgan

1882 | ulei pe pânză | 60 x 44 cm |
De Morgan Centre, Londra, Marea Britanie

Importantul pictor victorian George Frederik Watts a descris-o pe Evelyn de Morgan ca fiind „cea mai importantă pictoriță a timpului – dacă nu a tuturor timpurilor". Încă de la începutul carierei a fost cu siguranță o pionieră, fiind prima femeie care s-a înscris la Slade School of Art, pe atunci o instituție nou înființată la Londra, care punea un accent deosebit pe pictura după model. Lucrarea reprodusă aici e o evocare fantezistă a mitului greco-roman despre Fosforus și Hesperus, steaua de dimineață și steaua de seară – respectiv torța aprinsă și cea stinsă. Ea dovedește excelenta stăpânire de către pictoriță a formelor umane și extraordinarul talent la desen. Aparținând perioadei târzii a mișcării prerafaelite, De Morgan a fost puternic influențată de pictori precum Edward Burne-Jones. Talentul ei de a realiza compoziții concentrate, bine organizate, e excelent ilustrat de felul în care redă îngemănarea celor două figuri plasate în centru. Evelyn a fost o pictoriță prolifică, a cărei operă rămâne foarte populară și astăzi. Ea și-a creat un stil foarte personal, simbolic, devenit esențial pentru un grup de artiști care se îndepărtau de abordările tradiționale, și a realizat un mare număr de lucrări înfățișând femei văzute și redate prin prisma unei femei. **AK**



Pere pe un scaun | Paul Cézanne

cca 1882 | ulei pe pânză | Barnes Foundation, Merion, SUA

Aprecierile superlative pe care le trezește opera lui Paul Cézanne (1839–1906) sunt întru totul meritate. Nu numai că el a revigorat mai multe genuri de pictură printre care nudul și peisajul, dar a radicalizat atât datele fundamentale de reprezentare în pictură, cât și mijloacele prin care a fost creată concepția limbajului reprezentării. Naturile moarte sunt un exemplu al sensibilității sale speciale, ele constituind argumentul principal pe care se bazează afirmația că Cézanne este părintele cubismului și chiar al artei moderne. Realizat într-o perioadă când pictorul încerca să dea un sens implicațiilor impresionismului în pictură și îndeosebi în propria creație, *Pere pe un scaun* este lucrat într-o manieră proprie lui Cézanne, descrisă de filozoful Maurice Merleau-Ponty ca „hașurare răbdătoare". Dacă forma elipsoidală a farfuriei pare echilibrată ca proporții, suprafața scaunului pare a fi organizată în jurul unui alt plan spațial. Acest tip de disjuncție vizuală este exact ceea ce cubiștii, mai ales în faza lor analitică, doreau să realizeze. O linie robustă neagră în spate delimitează aranjamentul de fructe, iar șezutul scaunului este puternic tăiat, ceea ce contribuie la aerul general abstract al picturii. *Pere pe un scaun* nu este remarcabil doar pentru neobosita preocupare de a reda realitatea – sau lumea aparențelor – cu acuratețe, dar anticipează și direcția mai experimentală asumată de Cézanne, direcție care a rămas totuși ancorată în lumea reală. **CS**



Bar la Folies-Bergère | Édouard Manet

cca 1882 | ulei pe pânză | 96 x 130 cm | Courtauld Institute of Art Gallery, Londra, Marea Britanie

Aceasta este ultima mare capodoperă lui Édouard Manet (1832–1883), pictată când artistul era deja bolnav în stadiu terminal. Aici s-a reîntors la tema sa preferată, viața pariziană. Impresioniștii pictau adesea oameni distrându-se și unele dintre scenele lor cele mai familiare aveau loc în baruri, cafenele și săli de dans. Folies-Bergère era cea mai celebră sală de café-concert, unde lumea se distra și mânca. Cum își petreceau parizienii timpul aici se poate observa în colțul din stânga sus al tabloului, unde se văd picioarele unei trapeziste. Manet redă ca pe un element important iluminatul electric de la Folies-Bergère, care constituia încă o noutate la momentul respectiv. Personajul feminin înfățișat era barmanița localului, și nu un model profesionist. La prima vedere, structura compoziției este confuză, pentru că mare parte din pictură se reflectă în oglinda din spatele barmaniței. Manet s-a folosit de o licență artistică aici, mutând la dreapta imaginea reflectată în oglindă a fetei și înclinând-o ușor pentru a o face mai atractivă. Bărbatul cu joben are același unghi de vedere ca și privitorul. Manet era prea bolnav ca să poată realiza această pictură la celebra cafenea. Mare parte din lucrare a fost realizată în atelierul său, unde a fost instalată o copie a barului de la Folies-Bergère. Drept urmare, detaliile din prim-plan au fost realizate cu mare precizie. Manet chiar și-a adăugat semnătura pe sticla de vin din stânga. În contrast, fundalul este mai puțin distinct. Artistul a trebuit să lucreze din memorie, realizând o reflectare scânteietoare, dar ușor vagă a încântătoarei lumi pe care o lăsa în urmă. **IZ**



Spiritul apei | Ernst Josephson

1882 | ulei pe pânză | 146,5 x 114 cm | National Museum Stockholm, Suedia

În *Spiritul apei*, cunoscut și sub numele de *Näcken*, Ernst Josephson (1851–1906) a combinat folclorul nordului cu pictura renascentistă și incipientul simbolism francez al sfârșitului de secol XIX. În legendele antice scandinave, Näcken era un spirit rău, căruia i s-a refuzat pentru totdeauna grația divină. El colinda singur ținuturile mlăștinoase, cântând încântător la scripca sa și, aidoma sirenelor, atrăgând oamenii către moarte. Spiritul simbolizează așadar pericolele ascunse ale naturii, dar povestea lui Näcken era și o alegorie personală a propriei singurătăți a lui Josephson. Măiestria pictorului și culoarea senzuală sunt evidente: verdele strălucitor și umed al părului lung al spiritului și al trestiilor în care îngenunchează acesta este echilibrat de pete complementare de roșu, precum cele de la vioară, stânci și buzele spiritului. Tușele multidirecționale neclare dau viață apei turbulente, care se năpustește creând un aer de melancolie, plin de furie și de energie. Poziția lui Näcken a fost inspirată de imaginile renascentiste cu Isus pătimind, iar zona cu împăstări de culoare din partea de sus a picturii sugerează un zeu mânios pedepsind spiritul. Între 1878 și 1884, artistul a realizat trei versiuni ale acestui subiect (aceasta fiind cea de-a doua). A dat-o pe prima fratelui lui Van Gogh, Theo, în 1884. Josephson suferea de o boală mintală și a fost diagnosticat în 1887. Crezându-se reîncarnarea lui Michelangelo sau Rafael, el a creat sute de desene expresive, adesea semnându-le cu nume de mari maeștri. **KM**



Persefona | Dante Gabriel Rossetti

1882 | ulei pe pânză | 77,5 x 37,5 cm | Birmingham Museum and Art Gallery, Marea Britanie

Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) a fost un membru fondator al Frăției Prerafaelite, care aprecia, printre altele, primitivismul artei italiene timpurii. În mitologia antică, Persefona era frumoasa fiică a lui Ceres, zeița agriculturii. Pluto, zeul Infernului, s-a îndrăgostit de ea și a răpit-o ducând-o în imperiul său întunecat. Supărată, Ceres a amenințat să împiedice dezvoltarea oricărei recolte dacă nu îi era înapoiată fiica. În final, s-a încheiat un târg. Persefona urma să fie eliberată dacă nu mâncase nimic în timpul captivității sale. Din nefericire, ea mâncase patru semințe de rodie. Drept urmare, a fost obligată să petreacă anual patru luni în lumea de dincolo, ca soție a lui Pluto, iar restul lunilor pe pământ. Tabloul lui Rossetti o înfățișează pe Persefona în tipul perioadei de captivitate. Este tristă; o rază de lumină a trecut printr-o crăpătură în lumea subterană, reamintindu-i de libertatea pierdută. Rossetti a realizat opt verisuni ale acestui tablou. Subiectul avea o semnificație personală pentru el, în special din cauza fetei care i-a servit drept model, Jane Morris. Rossetti era îndrăgostit de ea, dar Jane era căsătorită cu William Morris, un alt pictor. Rossetti a regăsit în mit situația sa personală, asemănând captivitatea Persefonei cu timpul petrecut de Jane cu soțul său. Indecizia acesteia este reflectată în poziția personajului. O mână duce rodia fatală la gură, iar cealaltă o oprește. **IZ**



Fata suferindă
James Ensor

1882 | ulei pe pânză | 100,5 x 79,5 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

La începutul anilor 1880, artistul belgian James Ensor (1860–1949) picta subiecte tradiționale precum portretele prietenilor și ale membrilor familiei, naturi moarte și peisaje marine ale orașului său natal, Ostend. În 1882, el și-a expus lucrările la Salonul de la Paris și la Societatea artistică din Bruxelles. Opera sa, care începea deja să conțină elemente tulburătoare, a fost primită cu aprecieri nefavorabile și caracterizată ca „gunoi" de un critic. Pentru că lucrările îi erau permanent respinse, personalitatea nesigură a artistului a devenit și mai interiorizată și a început să confunde din ce în ce mai mult realitatea cu visul. Faptele cotidiene au devenit intimidante și purtătoare de rău augur, Ensor întorcând mereu spatele de la viziunea obiectivă și realistă asupra lumii către una fantastică. Picturile sale din anii 1880, care înfățișează interioare, dovedesc această mutație. Prin folosirea luminii și a straturilor fine de culoare, el evocă stări de neliniște. Tabloul reprodus aici reprezintă o cameră din casa părintească. Draperii grele filtrează lumina soarelui, excluzând lumea de afară, iar timpul parcă s-a oprit în loc. O fereastră cu o draperie trasă lasă să pătrundă o lumină firavă; atmosfera este grea și apăsătoare. O lumină dulce și discretă străpunge întunericul licărind cu o culoare difuză care voalează contururile personajului și ale mobilei. Este o lumină aproape imaginară, mistică, dând o mare încărcătură dramatică atmosferei deprimante a scenei. Lumina alienează obiectele, precum fundele panglicilor care leagă draperia, transformându-le în siluete cu cozi de păsări, care par că o veghează pe tânăra fără glas din pat. **SH**



Jan Sobiesky, învingătorul turcilor la porțile Vienei
Jan Matejko

cca 1883 | ulei pe pânză | 460 x 920 cm | Sala Sobiesky, Vatican, Italia

Jan Matejko (1838–1893), care s-a născut în Cracovia și a fost cel mai popular pictor de tablouri romantice din istoria Poloniei, declara că „arta este o armă... care nu trebuie separtă de dragostea de țară". La acel moment, Polonia era divizată și ocupată de puteri străine, astfel încât țelul politic al artistului era ca, prin redarea marilor evenimente istorice, să-și încurajeze compatrioții să apere țara. Acest tablou plin de acțiune, cu trupe de infanterie și cavalerie, costume militare și arme de război, comemorează victoria cavalerilor creștini și a regelui polonez Jan al III-lea Sobiesky (1629–1696) la porțile Vienei. În bătălia de la Viena din 12 septembrie 1683, trupele lui Sobiesky s-au unit cu cele austriece și germane într-un front comun de 81 000 de oameni împotriva armatei otomane care număra 130 000 de oameni sub conducerea marelui vizir Kara Mustafa. Această bătălie din războaiele Habsburgo-turcești a fost momentul-cheie în lupta de trei sute de ani dintre Liga Sfântă și Imperiul Otoman. Sobiesky a fost supranumit de turci „Leul din Lechistan", iar de papă, „salvatorul Vienei și al civilizației occidentale". Un memento impunător al epicei bătălii, tabloul ocupă tot peretele de nord din Sala Sobiesky, de la Vatican. Cu această pânză și cu celebra capodoperă din 1878, *Bătălia de la Grunwald* (victoria polono-lituaniană din 1410 asupra cavalerilor Ordinului german al Crucii), Matejko a luat asupra sa sarcina refacerii identității naționale prin artă. Tablourile istorice de dimensiuni vaste au avut impact asupra multor pictori polonezi din secolul XX. **AA**



Un scăldat în Asnières | Georges Seurat

1884 | ulei pe pânză | 201 x 300 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

Clasa de „jos" a muncitorilor era de obicei subiectul unor picturi de gen de dimensiuni reduse, dar în prima operă amplă a lui Georges Seurat (1859–1891), acestor simpli lucrători în fabrică le este conferită o grandoare monumentală, de natură să răstoarne convențiile existente. Pictura nu a fost acceptată la Salonul din 1884, fiind expusă în schimb la Salonul independenților, deschis de Seurat și de alți pictori pentru a face concurență expoziției „instituționalizate" a artei franceze. Seurat este întemeietorul neoimpresionismului, termen inventat de criticul de artă Félix Fénéon (care a cumpărat această pictură) pentru a descrie mișcarea artistică respectivă care a evoluat din impresionism, reacționând în același timp împotriva lui. Impresioniștii și neoimpresioniștii se asemănau în multe privințe, în interesul pentru lumină și culoare și în preocuparea pentru redarea vieții moderne. Dar în timp ce pictori precum Monet încercau să surprindă clipa trecătoare, Seurat lucra cu migală să realizeze un moment transformat în eternitate. Geometria compozițională și imobilismul evocă lucrările maestrului renascentist Piero della Francesca. Fascinat de teoriile contemporane ale culorii, Seurat a dezvoltat o tehnică numită pointilism, în care puncte mici de culoare pură sunt aplicate cu grijă și sistematic pe pânză, astfel încât culorile să se amestece și să se combine în ochiul privitorului. El a folosit această tehnică în mai multe zone din tablou, inclusiv pentru pălăria roșie a scăldătorului din prim-plan. Tehnica a fost adoptată de pictorii Signac și Pissarro și i-a influențat și pe alți artiști, cum ar fi Vincent van Gogh. **JW**



Doamna X | John Singer Sargent

1884 | ulei pe pânză | 209,5 x 110 cm | Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

John Singer Sargent (1856–1925), cetățean american crescut în Europa, a realizat acest remarcabil portret la începutul carierei sale, când locuia la Paris. El spera că tabloul îl va face cunoscut și, într-adevăr, așa a fost, dar nu în felul în care prevăzuse. Când a fost expus, tabloul a declanșat un mare scandal, obligându-l pe pictor să părăsească țara. El o rugase pe Virginie Gautreau, o frumusețe din lumea bună, să-i pozeze pentru un portret. Era și ea americancă, măritată cu un bogat bancher francez. Femeia a acceptat propunerea artistului, dar lucrul la tablou s-a desfășurat încet. Virginie era un model care se agita continuu, iar Sargent găsea că frumusețea ei era „de nepictat". A modificat compoziția de mai multe ori înainte să se hotărască asupra poziției care-i accentua profilul, și așa distinctiv. Tabloul a fost expus la Salonul de la Paris din 1884. Subiectul nu a fost identificat în mod oficial, dar Virginie era atât de celebră, încât mulți au recunoscut-o. Publicul a fost șocat de decolteul adânc al rochiei, uimit de machiajul de o paloare mortuară, nemulțumit de poziția strâmbă, torsionată a brațului ei drept și, mai ales, ultragiat de faptul că una dintre bretelele rochiei îi atârna pe umăr – semn al unei indecențe sexuale. Familia lui Gautreau a fost înfricoșată și a implorat pictorul să-și retragă pictura. Acesta ar fi dorit să repicteze breteaua, dar nu i s-a permis acest lucru până la închiderea expoziției. Din cauza scandalului, Sargent s-a văzut obligat să părăsească Parisul, dar a rămas întotdeauna de părere că acest portret reprezintă cea mai bună lucrare a sa. **IZ**



După ședința de pictură
Sven Richard Bergh

1884 | ulei pe pânză | 145 x 200 cm | Malmö Museum, Malmö, Suedia

Tabloul *După ședința de pictură* de Sven Richard Bergh (1858–1919) anticipează inovațiile care se vor petrece în arta suedeză la sfârșitul secolului XIX și începutul secolului XX. Realizată când Bergh se mutase la Paris în căutarea eliberării de academismul încorsetat pe care îl suportase în perioada de studenție la Academia Regală suedeză, pictura arată modul de asimilare a naționalismului francez și a realismului, prevestind în același timp nașterea mult dorită a unei arte nordice tipice. Fiind o scenă de viață contemporană, pictura îl arată pe Carl Jaensson, un artist suedez expatriat, cântând absorbit la vioară, după o ședință de pictură cu model nud. În centrul primului plan al unui atelier simplu, monocromatic, ancorat de linii verticale și orizontale, modelul își pune un ciorap încet și cu gândul aiurea printre obiectele specifice unui atelier. Pânza lui Bergh exprimă și atitudinea acestuia față de arte și dovedește alte influențe artistice cunoscute ale perioadei, mai ales stilul gravurilor japoneze. Vioara reprezintă idealul muzicii care este cea mai inefabilă dintre arte și, de aceea, cea mai pură. Important, începând din anii 1890 în Suedia, Bergh a ocupat un loc central în evoluția unei arte specifice suedeze – o viziune romantică autohtonă cu sursa de inspirație în peisajul și în particularitățile unice ale luminii nordice. El și alți pictori au format Uniunea Artiștilor, pe principiile cooperării și bazată pe ideile lui William Morris și John Ruskin. În 1915, Sven Richard Bergh a fost numit directorul Muzeului Național din Stockholm. **AEH**



La aducerea acasă a trupului regelui Karl al XII-lea al Suediei | Gustaf Cederström

1884 | ulei pe pânză | 265 x 371 cm | National Museum, Stockholm, Suedia

Provenit dintr-o familie aristocratică, Gustaf Cederström (1845–1933), la fel ca mulți artiști suedezi ai epocii, și-a început cariera în armată ca ofițer. După ce și-a făcut studiile artistice la Düsseldorf cu un alt suedez, Ferdinand Fagerlin, s-a stabilit la Paris, fiind printre primii din generația sa care s-au îndreptat către Franța. Deși mai în vârstă decât artiștii care au introdus realismul francez în pictura suedeză în anii 1880, Cederström a ales să se specializeze în pictura istorică. Subiectul său preferat erau regele suedez Karl al XII-lea și victorioasele sale campanii militare. Acesta a fost și subiectul primului său mare succes *La aducerea acasă a trupului regelui Karl al XII-lea al Suediei* – prima versiune, datând din 1878, a primit un premiu la Expoziția Universală de la Paris din acel an. Versiunea din 1884 este impresionantă pentru că reușește să impregneze un subiect istoric de demult cu actualitate, realism neabătut și o atmosferă evocatoare. Cederström a studiat realitatea îndeaproape și a căpătat o înțelegere particulară a modului de realizare a compozițiilor *en plein air*. Pânza a fost parțial creată în aer liber, scena fiind realizată cu modele reale îmbrăcate în costume aidoma uniformelor militare autentice din secolul XVIII. Deși Cederström a contribuit la afirmarea picturii istorice din secolul XIX, în Suedia el nu este cel mai reprezentativ pictor al acestui gen. Totuși, Muzeul Național a cumpărat această lucrare la sfârșitul secolului XIX, pentru că reprezintă o adevărată emblemă a glorificării trecutului istoric al Suediei și a capacității pe care o are arta de a crea simboluri naționale. **AA**



Mic-dejun în grădină | Giuseppe de Nittis

1884 | ulei pe pânză | 81 x 117 cm | Pinacoteca Giuseppe de Nittis, Barletta, Puglia, Italia

Pictor care a dobândit încă din timpul vieții o faimă internațională, Giuseppe de Nittis (1846–1884) a cunoscut succesul încă de la începutul carierei. Talentul și alegerea temelor din viața modernă au făcut ca lucrările sale să fie înțelese și căutate de colecționari. S-a născut la Barletta, într-o familie bogată și, pentru a studia, a călătorit la Torino, Roma, Napoli și Paris. A expus pentru prima dată la Napoli, în 1863, în cadrul unor expoziții publice, dar, în același an, a fost exmatriculat din Accademia di Belle Arti pentru indisciplină. La Paris s-a împrietenit cu Degas, devenind cunoscut ca „Impresionistul italian". *Mic-dejun în grădină* redă într-o manieră elegantă mica sa familie, pe soția și, totodată, modelul său preferat, Leontine, și pe fiul său, Jacques, într-un decor liniștit, intim. O natură moartă deghizată oferă masa cu farfurii goale, pahare și șervețele folosite, pictate în maniera tipic impresionistă de folosire a culorii. De Nittis folosește lumina și compoziția pentru a sugera că afară este vară și că soarele este arzător chiar și la ora micului-dejun, când familia s-a așezat deja la umbră. Cariera promițătoare a lui De Nittis a fost întreruptă de moartea prematură cauzată de un accident vascular la vârsta de treizeci și opt de ani, același an în care a terminat tabloul de față. El se constituie într-o reprezentare a vieții private de zi cu zi a familiei; fiul său se amuză să hrănească rațele, iar scaunul gol din primul plan este fără îndoială al artistului, pe care stătea în perioada în care picta tabloul, fără să știe că acesta va rămâne în curând gol pentru totdeauna. **LH**



Recepția | James Tissot

1883–1885 | ulei pe pânză | Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, SUA

Opera lui James Tissot (1836–1902) este renumită pentru reprezentările foarte precise ale modei epocii și pentru aspectele ei enigmatice. Născut la Nantes, în Franța, Tissot a ajuns la Paris la vârsta de douăzeci de ani. Pictorii și scriitorii pe care i-a întâlnit acolo vor avea o influență enormă asupra carierei și asupra stilului său de a picta. A fost în special înrâurit de James McNeill Whistler, a cărui artă este îndeaproape continuată de Tissot. Tabloul reprodus este cunoscut și sub numele de *L'ambitieuse, The Political Woman*. Titlul dual oferă o dublă interpretare, extrem de potrivită – oare zâmbetul femeii este sincer sau diplomatic? Este ea figura principală sau doar o companie frumoasă pentru bărbatul la brațul căruia se află? Poate privitorul să zărească vreun indiciu în mulțimea care discută, conspirator? Interesul lui Tissot pentru modă a făcut ca lucrările sale să fie foarte căutate de colecționari și să se vândă bine, deși criticilor le-au plăcut mai puțin decât marelui public. În 1871, el a fugit ca urmare a Comunei din Paris (la care se zvonea că a luat parte) și s-a dus la Londra. Lucrările sale au ajuns la fel de căutate în Anglia ca și în Franța, Tissot deschizând expoziții la Royal Academy. A rămas acolo până în 1882, când moartea tragică și timpurie a iubitei și modelului său preferat, Kathleen, ucisă de tuberculoză, l-a determinat să se întoarcă la Paris. La sfârșitul anilor 1880, s-a convertit, și în noua etapă a carierei sale a realizat numai picturi cu subiect religios. A călătorit în Orientul Mijlociu pentru a face schițe pe care le-a transformat apoi în ilustrații pentru diferite ediții ale Bibliei. **LH**



Kaizer Franz Iozef I al Austriei în uniformă | Karl von Blaas

cca 1885 | ulei pe pânză |
colecție privată

Karl von Blaas (1815–1894) a avut origini țărănești umile, dar a devenit un important academist și unul dintre cei mai căutați portretiști ai înaltei societăți din Europa. În acest tablou îl înfățișează pe ultimul conducător al Imperiului Austriac. Von Blass știa că Franz Iozef era și un mare patron al artelor: impresionantul muzeu Kunsthistorisches din Viena a fost construit la inițiativa acestuia. Kaizerul este arătat cu toate însemnele regalității și prezentat drept un om de acțiune, dedicat, viguros și energic. Purtând culorile alb-roșu ale Austriei, el este redat ca întruchiparea națiunii și a imperiului său. Dar în ciuda rigidității militare și a cadrului auster, spartan, în care este așezat personajul, chipul împăratului sugerează faptul că acesta este adâncit în gânduri. Ochii săi nu intră în relație cu privitorul – pare a avea probleme mai urgente decât preocuparea de a poza pentru un portret. Conducerea imensului Imperiu Austriac în perioada ultimelor și tumultuoaselor decade ale secolului XIX era o sarcină supraomenească, iar colapsul imperiului era inevitabil. Von Blaas ne conduce către un sentiment de simpatie față de omul care a fost la cârma Austriei timp de aproape șaptezeci de ani. **DK**



Louis Pasteur în atelierul său | Albert Edelfelt

1885 | ulei pe pânză | 154 x 126 cm |
Musée d'Orsay, Paris, Franța

Deși dintr-o familie aristocratică de origine suedeză, copilăria pictorului finlandez Albert Edelfelt (1854–1905) a fost dominată de lipsuri financiare. El a studiat la Helsinki și Anvers înainte să plece la Paris în căutarea celebrității. Cele mai multe dintre lucrările lui sunt portrete, iar pânzele sale luminoase, spontane, de factură impresionistă, dovedesc influența realismului, foarte la modă în epocă. Portretul lui Louis Pasteur în laborator este cel mai cunoscut tablou executat de Edelfelt, fascinat de omul de știință, a cărui muncă a studiat-o timp de câteva luni înainte să înceapă portretul. Neobositul cercetător este prezentat în haine de seară, dar încă cufundat în rezultatele unui experiment. Eleganța și dedicarea lui Pasteur sunt descrise ca niște calități dezirabile. Portretul demonstrează exact felul în care un artist poate găsi un echilibru între cerințele reprezentării subiectului și crearea unei imagini captivante indiferent de contextul biografic. Cadrul care-l înconjoară pe Pasteur adaugă informație, dar și simpatie acestei extrem de populare picturi. **AH**



Doamnă la masa de ceai | Mary Stevenson Cassatt

1885 | ulei pe pânză | 74 x 61 cm |
Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

Mary Stevenson Cassatt (1845–1926) a fost o Jane Austen a picturii. Aidoma „saloanelor Shakespeare" din romane, picturile cu un calm amăgitor al vieții intime, care descriu femei obișnuite în situații comune, conțin mai multe niveluri ale tensiunii dramatice, ale caracterului, ale introspecției psihologice și ale profunzimii emoționale. Cassatt, care s-a născut în Pennsylvania, dar s-a stabilit definitiv la Paris în 1874, a fost singura pictoriță nord-americană invitată să-și expună lucrările alături de impresioniștii francezi. În *Doamnă la masa de ceai*, Cassatt a pictat-o pe doamna Robert Moore Riddle, vara primară a mamei sale. Acest tablou deosebit se remarcă prin aerul de autoritate al femeii și prin folosirea economică, dar elocventă a liniei și a culorii, în felul gravurilor japoneze pentru care nutrea o pasiune evidentă, ca și bunul ei prieten Degas. Fiica doamnei Riddle s-a supărat pentru că Mary Cassatt a pictat atât de real nasul mamei sale, dar pictorița a fost atât de atașată de tablou, încât l-a ținut în colecția sa personală până în 1923, când l-a donat Muzeului Metropolitan. **AH**



Umbrelele | Pierre-Auguste Renoir

cca 1881–1886 | ulei pe pânză | 180,3 x 114,9 cm |
National Gallery, Londra, Marea Britanie

Umbrelele poate fi considerat o înregistrare vizuală a unei importante schimbări de direcție în cariera lui Pierre-Auguste Renoir (1841–1919). Se crede despre acest tablou că a fost pictat în două etape diferite, între care Renoir s-a îndepărtat de impresionism începând să lucreze într-o manieră mai tradițională. Există opinia unanimă că, la sfârșitul anilor 1870, Renoir a început să picteze grupul din dreapta. Femeia și fetițele sunt realizate într-o manieră ușoară, care le face să pară aproape plane în raport cu pânza. În contrast, partea stângă arată un interes mai mare față de rolul tradițional al liniei și formei decât față de culoare. Personaje precum tânăra din primul plan sunt încă redate plat, dar într-o manieră care sugerează soliditatea prin contururile bine definite, ceea ce datează această parte a tabloului către anul 1885. Nu se poate identifica un motiv pentru această schimbare de stil, deși Renoir a vizitat Italia în 1881 și a văzut lucrări de Rafael și de alți artiști renascentiști, lucru care l-ar fi putut determina să-și reconsidere tehnicile picturii. Limitată la nuanțe de albastru, verde, brun și ocru, paleta lui Renoir reflectă vremea și atmosfera posomorâtă din această scenă. **WD**



O duminică după-amiază pe La Grande Jatte – 1884 | Georges Seurat

1884–1886 | ulei pe pânză | 207,5 x 308 cm | Art Institute of Chicago, Chicago, SUA

În anii 1880, clasele de jos și cele mijlocii ale societății se îngrămădeau pe insula La Grande Jatte, în suburbiile Parisului, pentru o plimbare pe malul râului sau pentru picnicurile de duminică după-amiază. Acesta era genul de subiect pe care impresioniștii îl făcuseră la modă, dar Georges Seurat (1859–1891) era departe de a-și asuma surprinderea fugitivului și a spontaneității specifice impresionismului. A realizat mai mult de șaptezeci de schițe și desene în ulei pentru această imagine finală, cu o compoziție căutată și în care accentul cade pe forme geometrice simplificate. În timpul celor doi ani în care a lucrat la *La Grande Jatte*, Seurat a pus la punct tehnica pointilistă de apli-care a culorii în puncte care trebuiau să realizeze un amestec optic atunci când erau privite de la distanță și care aici coexistă alături de procedeele timpurii, mai convenționale. Aproape patruzeci de personaje sunt prezente în tablou, majoritatea redate din profil sau frontal. Ele par statice și încremenite într-o alăturare necomunicativă. Multe dintre ele au fost identificate ca reprezentând clișee pariziene cunoscute. De exemplu, în dreapta, femeia cu pieptul proeminent din primul plan este clasificată după maimuțica de companie – simbol al lascivității – drept o femeie de moravuri ușoare. Bărbatul cu joben așezat în stânga e un elegant bulevardier. Trecerea de la un prim-plan umbrit la fundalul însorit creează o puternică impresie de profunzime la care contribuie și îndepărtarea personajelor, deși există și unele modificări de scară care dezorientează. Seurat a declarat că și-a propus să redea viața modernă în maniera unei antice frize grecești. Efectul general, intenționat sau nu, este de vis, obsedant și profund ireal. **RG**



Noapte de vară | Kitty Lange Kielland

1886 | ulei pe pânză | 100,5 x 135 cm | National Gallery, Oslo, Norvegia

Kitty (Christine) Lange Kielland (1843–1914) s-a alăturat unui grup important de pictori realiști norvegieni care lucrau la München, atunci când s-a mutat acolo, în 1875, pentru a se adăuga comunității artistice. Deși avea peste treizeci de ani, își începuse de scurtă vreme activitatea artistică, împiedicată fiind de contextul șovinistic al epocii. Și-a început pregătirea în 1873, luând lecții particulare cu Hans Gude (1825–1903), de la care a primit o solidă bază realistă care o va influența în tot restul carierei. În timpul petrecut la München, Kielland a realizat peisaje sumbre, bătute de vânturi, asemenea celor ale Norvegiei natale. În 1879, s-a stabilit la Paris împreună cu alți artiști norvegieni. Aici a fost impresionată de opera peisagistului Léon Pelouse (1838–1891), iar lucrările au primit infuzia unei atmosfere mai calme și mai romantice. *Noapte de vară* este unul dintre cele mai sugestive tablouri din această perioadă. Este o lucrare ce exprimă liniște și reflecție prin intermediul apelor nemișcate, presărate cu nuferi, și prin strălucirea luminii răsăritului. Aproape fotografică în claritatea formei, *Noapte de vară* amintește de pregătirea de început a pictoriței, dar pânza respiră atmosfera de nostalgie și de afecțiune pentru Norvegia. Arta lui Kielland a fost importantă pentru afirmarea realismului în Norvegia, deschizând drumul altor pictorițe, atât prin tablourile sale, cât și prin participarea activă la lupta pentru drepturile femeilor în artă. **TP**



Insula morților | Arnold Böcklin

1886 | ulei pe lemn | 80 x 150 cm | Museum der Bildenden Künste, Leipzig, Germania

În a doua parte a secolului XIX, pictorii simboliști au reacționat împotriva țelurilor naturaliste promovate de impresioniști și de comtemporanii lor. În loc să se concentreze pe subiecte din lumea cotidiană, ei preferau să abordeze subiecte bazate pe mister și pe imaginație. Pictorul elvețian Arnold Böcklin (1827–1901) a fost una dintre personalitățile fecunde ale mișcării simboliste. Imaginea din *Insula morților* l-a obsedat pe pictor ani de zile. El a realizat pictura originală în 1880, la cererea Mariei Berna, al cărei soț tocmai decedase, dar a continuat să picteze subiectul, realizând nu mai puțin de cinci versiuni. Titlul a fost sugerat de negustorul de artă Fritz Gurlitt. Lui Böcklin nu-i plăcea să pună titluri; de-a lungul anilor, el a descris imaginea ca *Insula Tăcerii*, *Insula Mormintelor*, *Locul nemișcat* și poate cel mai nimerit „o imagine în fața căreia să visezi". Pictorul a evitat pe cât posibil să execute subiecte precise, încurajând privitorii să-și găsească propriile interpretări pentru tablouri, dar punctul de plecare al fanteziilor sale era de obicei literatura clasică. Aici, de exemplu, personajul cu capul acoperit de glugă, care însoțește sicriul, amintește de Caron, luntrașul care ducea sufletele morților la Hades. Încă din timpul vieții lui Böcklin, *Insula morților* s-a dovedit a fi atât de sugestivă pe cât sperase creatorul ei. Tabloul i-a inspirat lui Rahmaninov o piesă muzicală, l-a fascinat pe Adolf Hitler, care deținea una dintre versiunile tabloului, a fost folosită ca decor pentru un film de groază cu Boris Karloff și a constituit sursa de inspirație pentru o reinterpretare modernă, realizată de pictorul elvețian H.R. Giger, scenograful filmului *Alien*. **IZ**



Opt clopote | Winslow Homer

1886 | ulei pe pânză | 63,5 x 89 cm | Addison Gallery of American Art, Andover, SUA

După ce a ilustrat războiul civil, Winslow Homer (1836–1910) și-a găsit inspirația departe de țara natală, după o vizită prelungită în Anglia, la începutul anilor 1880. În timpul verii, picta în Prout's Neck, Maine, iar iarna pleca la Key West, în Florida, sau în insulele Bahamas. Opera sa devine o meditație asupra vieții și apropierii morții. La mijlocul anilor 1880, momentul în care a fost realizat tabloul *Opt clopote*, Homer s-a retras în singurătate, către ultimii ani preferând să picteze furtuni în locul peisajelor cu cer senin. *Opt clopote*, una dintre cele mai cunoscute picturi ale lui Homer și ultima din excelenta serie de tablouri marine, începuse cu trei ani mai devreme cu *Linia vieții*, a fost terminată în 1886, dar nu a fost expusă până în 1888. Titlul se referă la reglementarea carturilor pe care trebuie să le efectueze un marinar. Clopotele sunau la fiecare jumătate de oră, un clopot bătea după prima jumătate de oră, două după o oră și așa mai departe. Opt clopote însemnau sfârșitul unui cart standard de patru ore. Doi marinari domină primul plan, dar detaliile navei și ale velaturii sunt minime. Homer a devenit cunoscut ca acuarelist, dar era și un foarte bun pictor în ulei, *Opt clopote* fiind o dovadă în acest sens. Artistul a pictat scene cu femei muncind în orașele de coastă, cu frica de a-și vedea soții pierzându-și viața pe mare, dar cu bărbații lor în largul mării, pe vase, precum în tabloul de față, înfruntând pericolele imediate ale oceanului. În timp ce valurile se ridică în jurul vasului, norii de pe cer sunt redați cu tușe repezi, directe, în mod realist și obiectiv și într-o paletă bogată. **OR**



Ligheanul | Edgar Degas

1886 | pastel pe carton | 60 x 83 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

În anii 1880, vederea lui Edgar Degas (1834–1917) a început să slăbească, iar el a recurs din ce în ce mai mult la pasteluri, un medium care îi plăcea. Femeile fuseseră dintotdeauna subiectele sale preferate, iar lucrările sale târzii includ numeroase scene cu femei surprinse în intimitate, îmbăindu-se sau făcându-și toaleta – precum în pastelul de față. Această lucrare a fost văzută la cea de-a opta expoziție impresionistă din 1886 și, la fel ca înainte, unii critici au fost șocați. Aici, feminitatea nu e romantică, idealizată, ci ne aflăm în fața unei descrieri mai autentice a corpului unei femei, într-o poză pe care unii au catalogat-o drept vulgară și voyeuristică. Totuși, există o delicatețe și o frumusețe plină de vulnerabilitate în felul în care această pictură redă un moment intim. Departe de a semăna cu poziția animalelor, așa cum au descris-o unii critici, poza personajului avea un antecedent în *Afrodita ghemuită* din sculptura antică, iar liniile corpului dovedesc pregătirea clasicistă a lui Degas. Adept al redării formelor, Degas urmărește să fixeze un moment din viața contemporană cu un punct de observație neobișnuit, într-o compoziție tăiată și o perspectivă insolită, specifică gravurilor japoneze. În anii târzii, el s-a apropiat în certe aspecte de impresioniști – evidente aici prin colorația pură, lumina naturală stălucitoare și texturile interesante. Este un nud clasic atemporal și, în același timp, tabloul poate fi privit și ca o natură moartă, genuri îmbinate atât de fin în această abordare modernă, încât rezultă una dintre cele mai bune și mai realizate lucrări ale pictorului. Nu este de mirare că Picasso l-a numit pe Degas „cel mai mare pictor al epocii noastre", iar artiști extrem de diferiți, precum Picasso și Matisse, au fost inspirați de el. **AK**



Grădina lui Pan | Edward Burne-Jones

1886–1887 | ulei pe pânză | 153 x 187 cm | National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

Deși Frăția Prerafaelită originară a avut o viață scurtă, ivindu-se pe firmamentul picturii în 1848 și destrămându-se în 1853, idealurile acesteia au fost mai de durată, influențând pictura engleză pentru tot restul secolului XIX. Sir Edward Burne-Jones (1833–1898) a aparținut celui de-al doilea val de prerafaeliți, devenind cunoscut în anii 1807. A studiat cu Rossetti, împărțind cu acesta pasiunea pentru arta italiană primitivă, așa cum reiese în *Grădina lui Pan*. Burne-Jones a vizitat Italia în 1871, întorcându-se cu o mulțime de idei noi pentru picturile sale. Una dintre acestea avea să devină „o imagine a începutului lumii cu Pan și Echo și divinitățile pădurii... și un fundal sălbatic cu codri, munți și râuri". Curând, și-a dat seama că această schemă era prea ambițioasă și a realizat doar grădina. Atmosfera și stilul lucrării amintesc de doi mari maeștri italieni, Piero di Cosimo (cca 1461–1521) și Dosso Dossi (cca 1490–1541). E posibil ca Burne-Jones să fi văzut lucrările acestora în călătorii, deși mai probabil el a fost influențat de tablourile aflate în proprietatea unuia dintre susținătorii săi, William Graham. Obișnuit, Burne-Jones reinterpretează legendele clasice. Tradițional, Pan avea trăsături de țap, dar Burne-Jones îl înfățișează în chip de tânăr ingenuu (titlul pe care pictorul îl dăduse tabloului era *Tinerețea lui Pan)*. Peisajul se referă la Arcadia, un paradis pastoral, echivalentul păgân al Grădinii Edenului. Burne-Jones a admis că reprezentarea era ușor absurdă, declarând că „a intenționat să o facă puțin ridicolă și să încânte cu nebunia sa... reacție la înțelepciunea și raționalismul Londrei". **IZ**



Circul Fernando: Prezentatorul
Henri de Toulouse-Lautrec

1887–1888 | ulei pe pânză | 103 x 161 cm | Joseph Winterbottom Collection, Chicago, SUA

Extrem de popular în Parisul acelei epoci, circul constituise sursa de inspirație pentru mulți artiști, printre care se numărau Degas și René Princetau. În anii 1880, Circul Fernando era la apogeul notorietății. Aflat nu departe de atelierul lui Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), el a devenit subiectul unei serii de lucrări realizate în perioada 1886–1887. Ulterior, pictorul s-a reîntors la acest subiect în 1899, când se recupera în urma unei afecțiuni psihice, realizând mai multe desene, elegante și sugestive. Această pictură de dimensiuni considerabile a fost probabil realizată pentru expoziția din 1888 a Grupului Vingt, o societate de artă din Bruxelles, și pare să fi rămas neterminată. Lucrarea prezintă mai ales o diferență frapantă între modelarea volumetrică a prezentatorului, calului și călăreței pe de o parte și cei doi clovni bidimensionali, parțial trunchiați de marginea tabloului. Colțul drept al picturii este nedefinit ca și când artistul nu s-a decis ce să facă, mici picături de culoare și mâzgălituri rămânând pe pânză. A fost pictată rapid, viteza de lucru a pictorului reflectând viteza cu care aleargă calul și călăreața în jurul micii arene a circului. Cu toate acestea, este clar că Lautrec a considerat lucrarea terminată și a expus-o ca atare. Mai târziu, ea a fost agățată deasupra barului de la Moulin Rouge. Demersul unic al lui Lautrec și expresivitatea stilului său au jucat un rol important în dezvoltarea artei și în special la ridicarea afișelor la rang de artă. **TP**



Viziunea după predică
Paul Gauguin

1888 | ulei pe pânză | 72,2 x 91 cm | National Gallery of Scotland, Edinburgh, Marea Britanie

Paul Gauguin (1848–1903) a lucrat alături de mai tânărul pictor Emile Bernard Port-Aven, în Bretania, între anii 1888 și 1891. Ambii erau influențați de mișcarea simbolistă, fiind interesați de „primitiv" și ajungând la o formă similară de reprezentare, cam în același timp. *Viziunea după predică* a lui Paul Gauguin, cunoscută și sub numele de *Lupta lui Iacob cu îngerul*, a precedat cu câteva săptămâni lucrarea lui Bernard, extrem de înnoitoare, dar nesusținută compozițional, *Femei bretone la rugăciune*, dând naștere unor acuzații de plagiat. De obicei, în anumite zile sfinte, credincioșii bretoni se îmbrăcau în costume tradiționale pentru a primi iertarea păcatelor. În tabloul lui Gauguin, compoziția este împărțită în două părți distincte, separate de un copac. În stânga, femeile cu bonete albe, austere, realizează un joc de forme pe fundalul roșu al câmpului. Privitorul est invitat să privească viziunea lor, datorată predicii, und Iacob se luptă cu îngerul, cum relatează Geneza. Subiectu religios se combină cu bine cunoscutul obicei breton a luptelor, ocupație mai puțin pioasă. Gauguin a comenta că „peisajul și luptele.... există numai în imaginați credincioșilor ca rezultat al predicii". Pentru a exprim caracterul nelumesc, el a distorsionat dimensiunile și folosit culori vii, arbitrare. Într-o rupere totală și finală d realism și impresionism, a aplatizat și simplificat formel încercuindu-le cu contururi negre *cloisoniste*. Din păcate tabloul a dus la o ruptură între Gauguin și Bernard. **WO**



Intrarea triumfală a lui Isus în Bruxelles în 1889
James Ensor

1888 | ulei pe pânză | 252 x 431 cm | J. Paul Getty Museum, Los Angeles, SUA

În timpul vieții lui James Ensor (1860–1949), orașul său natal Osten, din Belgia, s-a transformat dintr-un mic sătuc de pescari într-o stațiune litorală. La carnaval, localnicii purtau măști și acestea au devenit unul dintre laitmotivele lui Ensor și o metaforă a singurătății sale. *Intrarea triumfală a lui Isus în Bruxelles în 1889* este pânza sa de cele mai mari dimensiuni, înfățișându-l pe Isus într-o procesiune – jumătate carnaval, jumătate demonstrație politică. Scena se desfășoară nu la Ierusalim, ci în Bruxelles, capitala țării pictorului. În loc de ramuri de palmieri, oamenii flutură pancarde cu sloganuri politice. Pe marginea din dreapta este scris: „Trăiască Isus, regele Bruxellesului". Ensor a făcut din Isus contemporanul său. Cetățenii Bruxellesului sunt conduși de o fanfară militară. O autoritate purtând o eșarfă albă se află pe un podium verde, iar o pancardă roșie proclamă: „Trăiască revoluția socială". Cu doi ani înainte de terminarea acestui tablou, după luni de greve și revolte, regele Belgiei declarase că situația claselor muncitorești trebuia îmbunătățită. Cu nouă ani mai devreme, un guvern liberal interzisese educația religioasă în școli, cu scopul de a micșora puterea Bisericii. Disputele au escaladat într-un război religios. Ulterior, partidele procatolice au preluat din nou puterea. Înfățișând aceste mulțimi, Ensor atrăgea atenția asupra acestor evenimente. Măștile și chipurile sunt hidos distorsionate, dar Isus cu aureola sa nu este deformat, ci se aseamănă cu Ensor. O figură mică, el are un mesaj important pentru belgieni, dar aceștia par a nu băga de seamă. **SH**



„Ura! Să trăiască!" Petrecerea artiștilor de la Skagen
Peder Severin Krøyer

1888 | ulei și acrilic pe pânză | 34,5 x 165,5 cm | Göteborg Konstmuseum, Suedia

Peder Severin Krøyer (1851–1909), născut în Stavanger, în Norvegia, a fost unul dintre liderii unui grup de artiști care se adunau la Skagen, în Danemarca, și a fost cel mai celebru dintre „pictorii danezi ai luminii". În timp ce participa la cursurile Academiei de la Copenhaga a călătorit mult, mai ales în Franța, unde a fost influențat de impresioniști și de atenția acestora la particularitățile luminii. El dorea să surprindă efectele complexe ale luminii, în special ale luminii naturale și de lampă. Ca mulți artiști danezi ai celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, a fost atras de peisajele frumoase, dramatice ale orașului Skagen, aflat în promontoriul cel mai nordic din Danemarca și și-a petrecut mult timp acolo. A început tabloul *„Ura! Să trăiască!" Petrecerea artiștilor de la Skagen* prin 1884, inspirat de o petrecere organizată acasă la pictorul danez Michael Ancher. Tabloul redă un grup vesel de scandinavi la o petrecere în aer liber. Bărbații s-au strâns pentru un toast la capătul îndepărtat al mesei, iar femeile sunt așezate lângă pri-vitor, uitându-se la bărbați cu un aer aproape indulgent. O fetiță într-o rochie albă, cu o fundă mare roz, se sprijină somnoroasă de mama ei. Sticlele deschise și paharele aproape golite de pe masă sugerează că petrecerea a fost lungă și relaxantă. Scena, încadrată de peisajul verde, luxuriant de țară este scăldată într-o lumină caldă, blândă. Peisajul de țară nu era caracteristic pentru Skagen, unde predominau peisajele marine nisipoase și aspre. Tabloul lui Krøyer a fost bine primit și a ajuns să simbolizeze camaraderia și sentimentul de comunitate trăit de artiștii care se adunau la Skagen. **AV**



Camera lui van Gogh la Arles | Vincent van Gogh

1888 | ulei pe pânză | 57,5 x 74 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

Vincent van Gogh (1853–1890) a pictat prima versiune a acestui tablou în toamna anului 1888, când trecea printr-una dintre cele mai fericite perioade din viață. Credea că mutarea la Arles va marca începutul unui nou capitol în arta sa. L-a rugat pe fratele său, Theo, să-l convingă pe Paul Gauguin să vină să i se alăture la Arles, pictând rapid o serie de tablouri pentru a le agăța pe pereți și a crea o atmosferă primitoare pentru oaspetele său. Deși aceste tablouri păreau a fi simple obiecte de decor pentru casă, van Gogh voia și să arate că propriile lucrări se puteau ridica la înălțimea celor ale lui Gauguin, al cărui admirator era. În tabloul *Camera lui van Gogh la Arles*, multe dintre obiectele redate sunt în dublu exemplar – două scaune, două perne, două picturi – sugerând tovărășia pe care o aștepta artistul. Dar prietenia sa cu Gauguin s-a stricat după doar două luni de la sosirea acestuia, iar van Gogh a avut o cădere psihică. Recuperându-se într-o instituție psihiatrică în Saint Rémy, el a realizat această versiune a tabloului, cea de-a treia, pentru mama sa. Deși din punct de vedere structural este foarte similară primelor două, anumite detalii diferă în mod semnificativ. În prima versiune, van Gogh a pictat podeaua într-o nuanță de roz trandafiriu; aici este într-o nuanță de brun-cenușiu, reflectând starea sa de deprimare. Cele două tablouri din dreapta sus diferă în toate versiunile. În primele două versiuni portretele sunt neclare și trunchiate. În această versiune, ele sunt foarte clare – cel din stânga este van Gogh însuși, iar în dreapta este sora lui van Gogh, Wil. La zece luni după ce a terminat acest tablou, van Gogh s-a sinucis. **IZ**



Isabella Stewart Gardner | John Singer Sargent

1888 | ulei pe pânză | 190 x 80 cm | Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, SUA

După scandalul provocat de portretul *Madame X* (1884), John Singer Sargent (1856–1925) și-a reluat activitatea la Londra, unde tablourile sale au devenit rapid foarte populare. A obținut comenzi de la clienți americani, cele mai importante venind din partea Isabellei Stewart Gardner, fondatoarea muzeului cu același nume din Boston. Și-a comandat acest portret în 1888, după ce venise în contact cu opera lui Sargent în 1882, când verișoara ei a cumpărat *El Jaleo*, un tablou de Sargent înfățișând dansatori de flamenco. Comparat cu *Madame X*, portretul Isabellei era un model de decență, totuși decolteul său a creat senzație când portretul a fost expus la Boston, soțul Isabellei cerându-i să nu mai expună niciodată tabloul în public. Postura modelului este atât frontală cât și simetrică, combinație neobișnuită în lucrările lui Sargent, cel ma dramatic element al tabloului fiind fundalul. Acesta este o bucată de brocart de catifea din secolul XV, care se află încă în proprietatea Muzeului Gardner. Sargent a mărit foarte mult modelul pentru a crea un efect de aureolă în jurul Isabellei. Drept urmare, pictura are aerul unei icoane. Când l-a văzut prima dată, Henry James l-a asemănat cu o „Madona bizantină". Gardner și Sargent au rămas prieteni pentru tot restul vieții, ea cumpărând douăzeci și două de tablouri ale artistului și prezentându-l unor clienți bogați. Sargent a răsplătit favorul, realizând un portret plin de duioșie al Isabellei după atacul cerebral suferit de aceasta în 1920, ca tribut la adresa prieteniei lor îndelungate. **IZ**



Bărbați jucându-se pe plajă | Bruno Liljefors

1888 | ulei pe pânză | 120 x 148 cm | Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

Născut la Uppsala, în Suedia, Bruno Liljefors (1860–1939) este cunoscut pentru tablourile sale cu scene de vânătoare. Influențat de evoluționistul Charles Darwin, pictorul s-a lăsat fascinat de anatomie, căutând să realizeze portrete realiste după subiecții săi. Pentru că în copilărie era mai mereu bolnav, Liljefors își petrecea mare parte din timp desenând. În adolescență a fost luat la vânătoare, nutrind pentru tot restul vieții o pasiune pentru acest sport, mai târziu el creditând vânătoarea pentru forța fizică și sănătatea sa ameliorată. După ce a studiat arta la Academia Regală din Stockholm, Liljefors s-a mutat în Germania, unde a studiat cu pictorul Carl Friedrich Deiker și a început să se specializeze în pictura animalieră. A trăit și a lucrat în multe țări europene, studiind arta, modul de redare a luminii și culorii de către impresioniști, mult diferit de caracterul întunecat și sumbru al realismului german. Liljefors s-a reîntors la Uppsala unde s-a luptat să supraviețuiască ca artist timp de mulți ani. În 1901, a primit un ajutor financiar din partea unui mecena. Expoziția realizată de Liljefors în 1906 l-a consacrat drept un artist de marcă, mai ales în privința subiectelor cu viața sălbatică. *Bărbați jucându-se pe plajă* arată influența impresionismului asupra operei lui Liljefors. O scenă subtilă și aproape ireală pictată în tonuri pastel, tabloul redă un grup de bărbați adunați pe o plajă într-o zi de primăvară-vară. În timp ce unii dintre ei iau parte la joc, alții stau jos pe nisipul alb sau în picioare și privesc în tăcere. Scena este liniștită, relaxată și calmă; păsările zboară în înaltul cerului de culoare albastră cu nuanțe de roz, în timp ce marea lovește ușor nisipul. **AV**



Floarea-soarelui | Vincent van Gogh

1888 | ulei pe pânză | 92 x 73 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

În așteptarea prietenului și confratelui său Paul Gauguin, van Gogh (1853–1890) a pictat o serie de tablouri cu floarea-soarelui pentru a decora „Casa galbenă“ din Arles, pe care dorea să o împartă cu Gauguin. Acesta este cel mai celebru tablou al seriei – și unul dintre cele mai celebre tablouri din lume. Van Gogh a realizat patru pânze înainte ca florile să se ofilească, dar a considerat că doar două dintre ele erau îndeajuns de bune pentru a le semna și agăța în camera lui Gauguin. Florile sunt pictate pe un fundal plat, galben unt, și sunt separate de nuanța mai închisă a feței de masă de o linie albastră, doar schițată. Jocul dintre culoarea și linia de sus ale mesei, perete și vaza în două tonuri leagă suprafața picturii și evocă designul gravurilor japoneze pe care pictorul le colecționa. Florile se află în diferite stadii de înflorire. Petalele galbene, ascuțite, sunt pictate cu un strat gros de culoare și cu o energie aproape obsedantă, în timp ce picăturile împunse de pigment de vopsea creează textura granulată, de un oranj-închis, a semințelor. Spre deosebire de impresioniști, van Gogh nu încerca să reproducă ceea ce vedea, dar dorea să folosească culorile „într-un mod mai arbitrar, pentru a mă putea exprima pe mine cu mai multă forță“. *Floarea-soarelui* este un studiu expresiv în galben, culoare care semnifică strălucirea soarelui și fericirea și care reflectă sentimentele de bucurie și speranță pe care van Gogh le simțea în acel moment. Din păcate, la doar câteva luni după ce a pictat acest tablou de bun-venit, el l-a amenințat pe Gauguin și ulterior și-a tăiat o bucată de ureche, într-un gest de disperare dus la extrem. **JW**



Autoportret cu urechea tăiată | Vincent van Gogh

1889 | ulei pe pânză | 60 x 49 cm | Courtauld Institute of Art, Londra, Marea Britanie

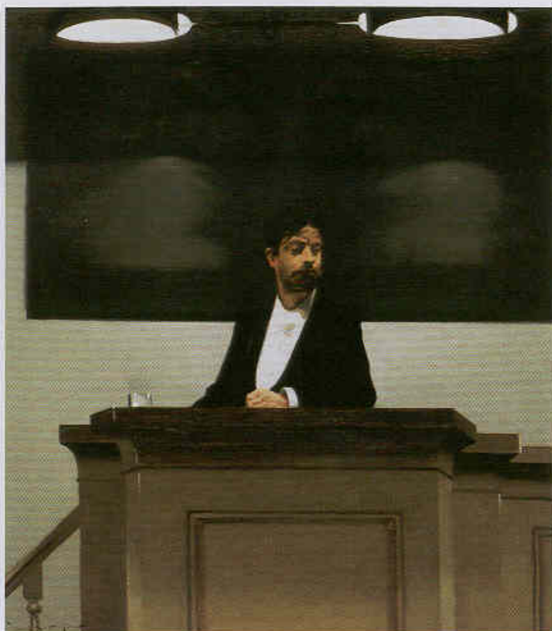
Puţini artişti au redat nenorocirile şi necazurile propriei vieţi atât de elocvent precum Vincent van Gogh (1853–1890). În ultimii cinci ani din viaţă, el a realizat mai mult de patruzeci de autoportrete. Cel de mai sus, aşa cum confirmă bandajul, a fost pictat la scurt timp după căderea nervoasă suferită de artist. În 1888, Vincent s-a mutat la Arles, în sudul Franţei, şi l-a invitat pe Paul Gauguin să i se alăture. Era plin de entuziasm la acea dată, sperând că, împreună, vor putea forma nucleul unei noi mişcări artistice. Din păcate, aroganţa lui Gauguin şi starea psihică labilă a lui van Gogh s-au dovedit a fi o combinaţie dezastruoasă şi, cu două zile înainte de Crăciun, s-a declanşat criza. Vincent a pus mâna pe un brici, iar Gauguin a fugit. Singur şi disperat, olandezul şi-a tăiat lobul urechii stângi şi i l-a trimis unei prostituate. Van Gogh a petrecut o lună de recuperare în spital, iar apoi a fost considerat ca îndeajuns de însănătoşit pentru a fi trimis acasă. În această perioadă, artistul a realizat două autoportrete şocante, care arată gravitatea rănii. Intenţia lui van Gogh era să-şi liniştească fratele: „Cred.... că portretul îţi poate spune mai bine decât o scrisoare cum stau lucrurile cu mine". De remarcat că van Gogh a ales să includă în fundal o gravură japoneză a muntelui Fuji. El aprecia foarte mult aceste imagini asiatice colorate, care au exercitat o puternică influenţă asupra stilului său, şi dorea să arate că optimismul îi revenea. „Îi invidiez pe japonezi, claritatea extremă... a lucrărilor lor, a scris el. Ei realizează o figură din câteva tuşe sigure, cu aceeaşi uşurinţă cu care se încheie la haină." **IZ**



Clinica Agnew | Thomas Eakins

1889 | ulei pe pânză | 213 x 300 cm | University of Pennsylvania, Philadelphia, SUA

Reprezentant de frunte al realismului american de secol XIX, Thomas Eakins (1844–1916) a studiat la Paris, dar, spre deosebire de mulţi contemporani ai săi, a ales să se întoarcă în ţara natală, fiind hotărât să contribuie la fondarea unei şcoli americane de pictură. Adept al abordării ştiinţifice a picturii, Eakins s-a folosit de cunoştinţele sale de anatomie şi fizică, pentru a reda cu acurateţe ceea ce vedea şi pentru a prezenta psihologia subiecţilor săi. În locul unui portret tradiţional, în *Clinica Agnew* el alege să-l înfăţişeze pe dr. David Agnew, profesor de anatomie la Universitatea din Pennsylvania, în sala de cursuri, în timpul unei operaţii, înconjurat de asistenţii săi şi încadrat de studenţi. Agnew, exemplu de ştiinţă şi talent, iese în evidenţă, în lumină, pe fundalul format din studenţii săi. Scalpelul din mână, semn al implicării în operaţia ce se desfăşoară alături, arată că Agnew era deopotrivă un om al realizărilor practice cât şi al studiului academic. La fel ca şi sportivii înfăţişaţi de Eakins, doctorul este noul tip de erou american, a cărui poziţie se datorează realizărilor profesionale, şi nu statutului social. Specific pictorului, tabloul este bine documentat prin observaţii profunde şi studii de anatomie, perspectivă şi mişcare. Concepţia despre pictură a lui Eakins a revigorat realismul pe care l-a susţinut Şcoala Ashcan, la începutul secolului XX. **JB**



Georg Brandes la Universitatea din Copenhaga
Harald Slott-Møller

1889 | ulei pe pânză | 92 x 81 cm | Detroit Institute of Arts, Detroit, SUA

În anii 1880, când artistul danez Harald Slott-Møller (1864–1937) studia la Academia de Arte din Copenhaga, stilul său trecea drept naturalist. Dar, în anii 1890, el s-a îndreptat spre simbolism, demarcându-se de ceilalți artiști danezi. Tabloul *Georg Brandes la Universitatea din Copenhaga* a fost pictat în 1889, la sfârșitul unei perioade numite și Progresul-Modernității. Inițial, termenul a fost inventat în 1883 de criticul literar danez Georg Brandes (1842–1927). Se referă la noul tip de artă scandinavă care înlocuia romantismul cu naturalismul. Aceste noi tendințe par evidente în tabloul lui Slott-Møller, înfățișându-l pe bunul său prieten, Brandes, care ține un curs la universitate, cu mâna stângă sprijinindu-se pe estradă. El este înfățișat într-un cadru simplu și foarte bine construit. Tabla, podiumul de un brun-închis, haina și părul negru al lui Brandes se reliefează printr-un puternic contrast cu peretele ocru, cu cămașa albă și cu lumina care vine de la cele două lămpi de deasupra. Slott-Møller înfățișează privitorului o compoziție simplă, atât din punct de vedere vizual, cât și teoretic: un lector aflat într-o sală descrisă doar în culori contrastante. În anii care au urmat, Slott-Møller s-a îndreptat din ce în ce mai mult către o lume a simbolurilor, afirmându-și asocierea cu simboliștii și interesul față de prerafaeliți. Acest portret este considerat drept momentul de cotitură în cariera artistică a lui Slott-Møller, el abandonând perfecționismul naturalismului în favoarea unui limbaj vizual dominat de detaliu și de simbol și a unei estetici noi. **SML**



Culegătorii de măsline, Saint-Rémy, 1889
Vincent van Gogh

1889 | ulei pe pânză | 72,4 x 89,9 cm | colecție privată

Tabloul datează dintr-o perioadă crucială din scurta viață a lui Vincent van Gogh (1853–1890). Din punct de vedere artistic, el atinsese deja apogeul talentului său, realizând lucrări care se deosebeau în mod radical de cele ale altor pictori contemporani. Sănătatea sa fragilă începuse însă să-l trădeze. După o cădere nervoasă, în decembrie 1888, a fost internat în spitalul Saint-Paul-de-Mausole din Saint Rémy. În timpul îndelungatei perioade de convalescență, van Gogh a început să picteze măslini. A realizat în total paisprezece pânze cu acest subiect, în perioada cuprinsă între vara anului 1889 și primăvara anului următor, inclusiv această scenă redând culesul măslinelor. Lui van Gogh îi plăcea să-și exprime emoțiile prin intermediul formelor naturale, iar măslinii s-au dovedit a fi mijlocul ideal de transmitere a suferinței sale interioare. Ramurile încovoiate, pline de cioturi, ale copacilor îi evocau brațele umane întinse și chinuite; tușele agitate, dar controlate ale pictorului transmit un strigăt reținut de ajutor. În plus, sunt prezente și referințe biblice. Pentru van Gogh, care fusese predicator mirean în tinerețe, copacii erau în mod inextricabil legați de patimile lui Isus din Grădina Ghetsimani, de pe Muntele Măslinilor. Această asociere biblică se află în centrul preocupării lui van Gogh dacă ne gândim că, în 1889, Gauguin realizase o versiune a lui Isus în Grădina Măslinilor, în care înlocuise trăsăturile lui Isus cu cele proprii. Van Gogh admirase această idee, dar nu se împăca cu gândul de a realiza astfel de scene imaginare. Van Gogh prefera să înfățișeze „o expresie a durerii fără să tindă către istorica Grădină Ghetsimani". **IZ**



Conflagrația | Albert Bierstadt

1860–1890 | ulei pe hârtie | Worcester Art Museum, Worcester, SUA

Albert Bierstadt (1830–1902) s-a născut la Solingen, în Germania, mai târziu, la vârsta de doi ani, mutându-se împreună cu familia sa în New Bedford, Massachusetts. În 1853, s-a întors în Germania pentru a preda alături de membrii Școlii de la Düsseldorf. Pentru scurt timp, a predat desenul înainte să se dedice în întregime picturii. Când s-a reîntors în America, Bierstadt a început să picteze peisajul Noii Anglii și pe cel al statului New York. În 1859, a călătorit în vestul Americii împreună cu un topograf pentru a face schițe după maiestuoasele peisaje montane, pe care ulterior le-a reluat pe pânze de mari dimensiuni, care făceau tablourile altor pictori să pară mici prin comparație, atrăgându-și astfel critici și resentimente. După ce a închiriat un atelier în New York, reputația sa a crescut. Publicul de pe Coasta de Est îi considera tablourile emoționante și le cumpăra contra unor mari sume de bani, deși criticii contemporani nu erau prea impresionați de evocările cam sentimentale ale peisajelor sălbatice, cu combinații de ceață, nori și efecte de lumină considerate drept exagerate. Acest stil a devenit ulterior cunoscut sub numele de Luminism. În *Conflagrația*, Bierstadt își demonstrează abilitatea de a reda nori, în cazul de față norii în constrast cu uleiosul fum negru care se propagă din clădirea în flăcări. Rezultatul este atmosferic și dramatic. Membru al Școlii Hudson River – două generații de artiști americani inspirați de imaginile romantice ale sălbăticiei americane redate de Thomas Cole –, dragostea artistului pentru peisajele montane a făcut ca numele Bierstadt să fie atribuit unui munte din Colorado în onoarea lui . **TS**

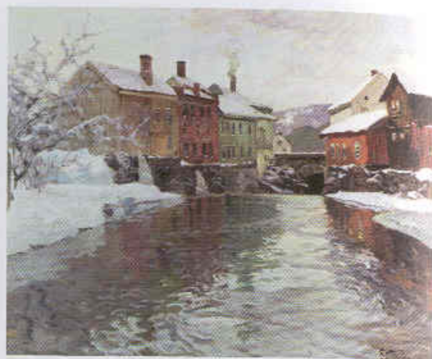


Lan de grâu cu corbi | Vincent van Gogh

1890 | ulei pe pânză | 50,5 x 103 cm | Van Gogh Museum, Amsterdam, Olanda

Acesta este unul dintre ultimele tablouri ale lui Vincent van Gogh, realizat la Auvers, în iulie 1890, cu puțin timp înainte de sinuciderea pictorului. După unele relatări, se pare că este același lan în care s-a sinucis artistul. Într-o adnotare scurtă legată de tablou, van Gogh a scris: „Întorcându-mă acolo, am pornit la lucru. Pensula aproape că mi-a căzut din mână... N-am avut nici o problemă să exprim tristețe și solitudine extremă". Ecourile disperării artistului sunt evidente în pictură. Elementele naturii, pe care adesea le celebra atât de vesel în arta sa, aveau acum un ton amenințător. Grâul este prea copt și nu se leagănă ușor în bătaia vântului; el pulsează, aproape ca un foc care face ravagii. Deasupra, cerul se întunecă și corbi mari și negri, reduși la simple „lame" de culoare, zboară către privitor, ca mesageri ai morții. Chiar și structura tabloului este neliniștitoare. În loc să conveargă către orizont, compoziția este trasă către primul plan de trei cărări accidentate. Cele două cărări de pe margine dispar în afara pânzei, iar cea din mijloc se întrerupe abrupt. Privitorul, la fel ca artistul, se simte înconjurat. În ultimii ani, van Gogh a lucrat cu o viteză fenomenală, realizând unul sau două tablouri pe zi. Lucra în timpul celei mai calde perioade a după-amiezii, existând și o teorie potrivit căreia boala sa a fost declanșată de insolație. Această activitate frenetică este evidentă în lucrările realizate. Van Gogh aplica culoarea în straturi groase, fără să încerce să netezească suprafața sau să amestece pigmenții cu grijă. Este ceea ce dă tablourilor sale o impresie de energie intensă și vibrantă. **IZ**









Poole Harbor
Philip Wilson Steer

1890 | ulei pe pânză | 45,5 x 62 cm |
Leeds City Art Gallery, Marea Britanie

După ce a picat examenul de intrare în administrația publică, Philip Wilson Steer (1860–1942) s-a îndreptat către domeniul artelor, studiind mai întâi la Școala de Arte din Gloucester și apoi la Școala de Desen din South Kensington. Și-a format o manieră de tip impresionism englez, pictând peisaje și scene cu plaje de o frumusețe incredibilă, care se disting prin lumina argintie, translucidă. Această scenă, ce redă Poole Harbor, a fost una dintre numeroasele scene cu golfuri realizate de artist și un exemplu excelent al efectului atmosferic pe care știa să-l capteze. Este o imagine de un calm infinit, într-o nuanță bleu-argintie, însuflețită de bărcile negre cu vâsle care formează un motiv pe pânză, conducând ochiul din primul plan pe diagonală, peste debarcader și dincolo de el. Steer a explorat consecvent redarea luminii și s-a concentrat pe decompunerea culorilor, oarecum în maniera lui Monet, pentru a obține efectul de strălucire prezent aici ca și în multe alte lucrări ale sale. Steer poate fi considerat liderul impresionismului englez, împreună cu Walter Sickert (1860–1942), și fondatorul Clubului nou de artă engleză (New English Art Club), care oferea o alternativă la Academia Regală. **TP**

Clădiri acoperite de zăpadă, pe malul râului | Fritz Thaulow

1890 | ulei pe pânză |
colecție privată

Fritz (cunoscut și ca Frits) Thaulow (1847–1906) a dorit inițial să fie pictor de peisaje marine, dar, după ce a studiat la Karlsruhe, în Germania, cu norvegianul Hans Gude, Thaulow a decis să se diversifice ca pictor peisagist. Prefera pictura în aer liber și, împreună cu Claude Monet, au petrecut o vară pictând *en plein air*. Thaulow evita repetiția schimbând mereu locul. A pictat în diferite regiuni din Franța, Spania, Italia, Belgia și Olanda, toate aceste destinații oferindu-i subiecte contrastante pentru pensula sa versatilă. Deși îi admira pe impresioniști (Gauguin îi era cumnat), nu considera că propria operă aparține acelei școli. În Norvegia maniera sa progresistă era privită drept ceva cu totul original în cadrul artei locale. Thaulow se pricepea foarte bine să capteze jocul luminii pe apă, și multe dintre tablourile sale – inclusiv cel de față – înfățișează râuri, lacuri și canale. Acest peisaj urban demonstrează abilitatea artistului de a cuprinde reflexiile subtile în lumina estompată a iernii norvegiene și curenții din râul ce curge agale. **TS**

La lumina lămpii
Harriet Backer

1890 | ulei pe pânză | 55 x 66,5 cm |
Rasmus Meyers Samlinger, Bergen, Norvegia

În cea de-a doua parte a secolului XIX, arta scandinavă a fost puternic influențată de mișcările artistice din Franța. Naturalismul era stilul prevalent de pictură, iar lucrările impresioniștilor au condus la un mai mare interes pentru redarea luminii. Harriet Backer (1845–1932), una dintre cele mai importante pictorițe din Norvegia, a fost puternic influențată de aceste tendințe. Curând, ea a adoptat procedeele picturii care țin de *plein air*, deși, în loc să le folosească în genul peisajului, a preferat să înregistreze modul în care cade lumina naturală într-o încăpere. Baker însăși a descris acest procedeu drept *„plein air* în interior". A extins căutarea incluzând surse artificiale de lumină. *La lumina lămpii* este cea mai bună dintre aceste scene nocturne, primind aprecieri deosebit de favorabile atunci când a fost expusă la Expoziția de Toamnă de la Kristiana, din 1890. Lumina lămpii cu ulei și a focului din cămin este redată cu acuratețea tipică artistei, iar umbrele ce se conturează creează un aer de mister. Întunericul accentuează singurătatea și izolarea personajului – temă explorată și de alți artiști scandinavi precum Munch sau Hammershøi. **IZ**

Festival câmpenesc
Anders Zorn

1890 | ulei pe pânză | 45 x 36 cm |
Muzeul Pușkin, Moscova, Rusia

Anders Zorn (1860–1920) a avut origini modeste, dar a devenit unul dintre cei mai importanți pictori suedezi. A călătorit mult, petrecând perioade de timp în Anglia, în Spania și în nordul Africii și primind comenzi internaționale, inclusiv portretele a trei președinți americani. Tablou în ulei, datând din perioada de început, *Pescar în St. Ives* a fost expus la Salonul de la Paris din 1888, fiind achiziționat de statul francez. Unul dintre aspectele frapante ale lucrărilor lui Zorn, și mai ales ale celor din anii 1890, a fost redarea luminii. În *Festival câmpenesc*, folosirea culorii albe, fără diluanți, în strat gros, împrăștiată pe suprafața pânzei creează un efect de licărire de lumină solară, scânteietoare, care se reflectă în personajele în mișcare. Zorn a realizat compoziția astfel încât cămășile albe să formeze o diagonală ușoară care să atragă repede privirea în tablou și să o plimbe pe linia formată de dansatori. Tușele rapide și aspectul uscat al culorii imprimă și mai multă energie și mișcare picturii. Zorn a fost un artist inovator, care s-a străduit să împingă mai departe limitele picturii și să dezvolte tehnici noi în lucrările sale, acest lucru observându-se cel mai bine în experimentele de redare a apei. **TP**



Dragoste în prag de seară
Fritz Syberg

1889–1891 | ulei pe pânză | 101,5 x 153 cm | Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

Fritz Syberg (1862–1939), împreună cu Peter Hansen și Johannes Larsen au creat la Copenhaga o asociație de artiști, cunoscută ca Funen artists, care au contribuit activ la definirea impresionismului danez. Acești artiști au adoptat elementele emoționale ale impresionismului, modelând o interpretare cu totul nouă, de pictură nordică, adaptând paleta impresionistă și tehnicile pointiliste pentru a reda regiunile rurale și oamenii Nordului. *Dragoste în prag de seară* redă un cuplu de îndrăgostiți schimbând câteva cuvinte lângă șosea, după o zi de muncă. Separați de restul oamenilor, ei țin mâinile într-o poziție defensivă, care exprimă totuși o afecțiune similară. Drumul din spatele lor sugerează drumul căsniciei, iar norii simbolizează neliniștea și stările sufletești schimbătoare ale dragostei. Cărăruia din stânga este atât calea de evadare, cât și de acces a bărbatului – un drum spre casă, dar și calea pe care va reveni pentru a sta de vorbă. După moartea primei sale soții, Syberg s-a recăsătorit cu sora pictorului Peter Hansen. *Dragoste în prag de seară* sugerează poate curtea făcută de Syberg viitoarei soții, departe de comunitate, dar la care aceasta ar fi fost martoră. **SWW**



Doctorul
Luke Fildes

1891 | ulei pe pânză | 166,5 x 242 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Sir Luke Fildes (1843–1927) a devenit cunoscut cu o serie de lucrări înfățișând subiecte din societatea contemporană. *Doctorul* a fost probabil cea mai celebră lucrare a sa de acest gen. Tabloul era atracția principală din Tate Gallery din Londra, la deschiderea acesteia în 1897. Fields era colaborator la *The Graphic*, revistă ilustrată care a apărut pentru prima dată în 1869 și a făcut senzație cu desenele mari cât pagina, redând viața obișnuită. Realismul sever al lucrărilor l-au impresionat pe magnatul Sir Henry Tate, care i-a comandat un tablou cu subiect liber. Fildes a ales să picteze *Doctorul*, cu o temă inspirată de moartea primului său copil, în 1877. În termeni artistici, principala preocupare a lui Fildes a fost legată de sursa dublă de lumină, ce arată contrastul dintre lumina caldă a lămpii de ulei și luminile palide ale răsăritului. Pentru public, rezonanța picturii constă în redarea plină de emoție a devoțiunii doctorului. Comunitatea medicală era conștientă de acest lucru și își instruia studenții să „își amintească de idealul redat în persoanajul din tabloul lui Luke Fildes și să fie deopotrivă cetățeni amabili și doctori blânzi („Gentle men and gentle doctors)". **IZ**



În bazar
Moritz Stifter

1891 | ulei pe lemn | 41 x 32 cm | Berko Fine Paintings, Knokke-Zoute, Belgia

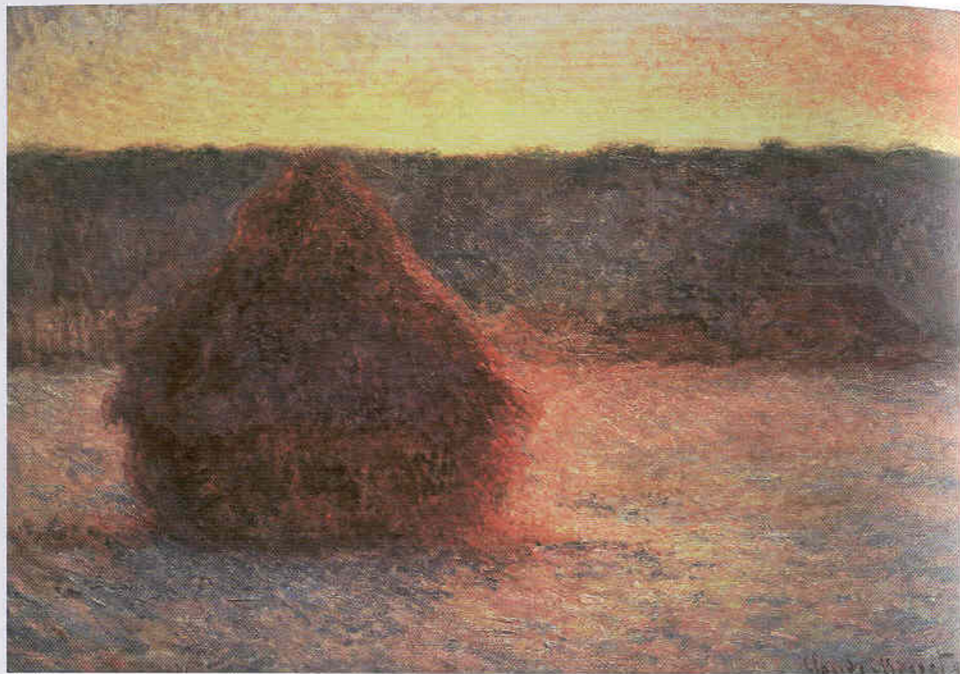
Pictorul austriac Moritz Stifter (1857–1905) și-a câștigat existența realizând tablouri orientaliste, un gen popular în Europa în secolul XIX. Gustul pentru exoticul oriental a început odată cu invazia Egiptului de către Napoleon, la începutul secolului. A fost alimentat de literatură, gravuri și picturi realizate de occidentalii care călătoreau în Imperiul Otoman. Până către sfârșitul secolului XIX, turismul de masă invadase deja regiunea, devenind ceva îndeajuns de obișnuit astfel încât un scriitor precum Mark Twain să poată scrie o farsă despre un grup ce călătorea pe Pământul Sfânt. Firma lui Thomas Cook realiza excursii în Egipt, unde se construiseră mari hoteluri de-a lungul malurilor Nilului, în măsură să satisfacă gusturile călătorilor veniți să se bucure de soare în mijlocul iernii. *În bazar* e un tablou despre turism și fantezie. Doamna elegantă, îmbrăcată după moda occidentală, examinează cu mâinile înmănușate fața de masă oferită. Gesturile negustorului îi descriu cât de fină este piesa respectivă. Deși tabloul pare a fi aproape fotografic în realismul său, acesta a fost aproape sigur realizat în atelierul lui Stifter din Haag, în Austria Inferioară, folosind recuzita, precum narghileaua și măsuța de cafea, pe care le ținea la îndemână pentru picturile de gen. **CR**



Fuga!
Tom Roberts

1891 | ulei pe pânză | 137,5 x 168 cm | Art Gallery of South Australia, Adelaide

Născut la Dorchester, în Anglia, Thomas William Roberts (1856–1931) a emigrat în Australia, în 1869, împreună cu mama sa rămasă văduvă, stabilindu-se într-o suburbie a orașului Melbourne. A devenit asistentul unui fotograf, slujbă pe care a avut-o vreme de zece ani, în timp ce noaptea studia arta. Roberts a fost primul mare pictor australian care a învățat timp de trei ani la Academia Regală de Arte din Londra, după care s-a reîntors în emisfera sudică, în 1885, unde s-a dedicat pictării luminii și culorilor peisajului australian. *Tunderea berbecilor* și *Fuga!* se numără printre cele mai cunoscute lucrări ale sale. Mulți dintre contemporanii lui Roberts considerau că viața australienilor obișnuiți nu era demnă de artele „frumoase", dar lucrările sale despre traiul în sălbăticie au plăcut generațiilor următoare datorită faptului că redau, cu demnitate și afecțiune, oamenii în îndeletnicirile lor. *Fuga!* reprezintă o urmărire frenetică, călărețul avântându-se cu capul înainte, pe o pantă abruptă, într-un nor de praf, după panicata oaie scăpată din turmă. Picturile lui Roberts, fie că redau tunsul oilor, tăierea lemnului sau păstoritul, sunt lucrări sensibile și antrenante. **TS**



Căpiță de fân la asfințit, vreme geroasă | Claude Monet

1891 | ulei pe pânză | 65 x 92 cm | colecție privată

Astăzi, numele lui Claude Monet (1840–1926) este sinonim cu mișcarea artistică a impresionismului. Într-adevăr, numele mișcării provine de la tabloul realizat în 1873 de artistul însuși, intitulat *Impresie, răsărit de soare*. Dacă este să scoatem în evidență un aspect frapant care diferențiază opera lui Monet de a celorlalți impresioniști, atunci acela ar fi explorarea meticuloasă a comportamentului luminii naturale în diferite momente ale zilei. Seria de *Căpițe* a lui Monet (cunoscută și sub numele de „Căpițe de fân") a fost pictată între 1890 și 1891 și reflectă pasiunea artistului pentru redarea experimentelor sale cotidiene. Căpițele se aflau în spatele casei din Giverny a pictorului. În ansamblu, seria urmărește efectele produse de lumină asupra înfățișării și structurii căpițelor, în diferite anotimpuri și în diferite momente ale zilei. În *Căpiță de fân la asfințit, vreme geroasă*, căpița ocupă primul plan din stânga al tabloului, vârful acesteia atingând linia orizontului. Acest lucru face ca pictura să capete noi valențe, de la o simplă lucrare naturalistă devenind ceva mult mai abstract. Căpița este redată în umbră, formând o siluetă care, deși este diferențiată de restul peisajului, are continuitate cu acesta prin paleta de culori utilizată de Monet, care conține destul de mult alb. Aportul lui Monet la acest subiect aparent obișnuit este o senzație de miracol și înfiorare și concretizează ideea că natura, departe de a fi statică și fixă, este în realitate dinamică și chiar revelatoare. **CS**



Căpiță de fân dimineața, efect de zăpadă | Claude Monet

1891 | ulei pe pânză | 65,5 x 92,5 cm | Museul of Fine Arts, Boston, SUA

În octombrie 1890, Claude Monet (1840–1926) nota într-o scrisoare adresată viitorului său biograf Gustave Geffroy: „Sunt complet absorbit de asta, exersez la o serie de diferite efecte, dar în anotimpul ăsta soarele apune atât de repede că nu pot să țin pasul cu el..." El descria seria *Căpițe de fân* („Căpițe") și a continuat spunând că ceea ce dorea să surprindă era ceea ce numea „instantaneul" – „învelișul" luminii care unifică o scenă pentru o clipă, înainte de a se schimba ca să dea formă unui nou efect instantaneu. Deși picturile au fost începute în exterior, ele au fost „armonizate" în atelier, iar Monet intenționa ca acestea să fie văzute împreună. Să comparăm această imagine cu *Căpiță de fân la asfințit, vreme înghețată* (pe pagina alăturată). Cele două compoziții sunt foarte asemănătoare, de o simplitate aproape abstractă. Dacă în *Căpiță de fân la asfințit*, căpița și scena întreagă strălucesc fierbinte în asfințitul de foc, în acest tablou, forma întunecată a căpiței de fân este învăluită în lumina înghețată a după-amiezii târzii de iarnă și plasată pe fundalul albastru ca de gheață al câmpului acoperit de zăpadă și al albastrului rece al benzii de peisaj din spate. Soarele de iarnă este jos, luminând căpița din spate, aruncând o lungă umbră eliptică pe pânză. Când cincisprezece tablouri cu căpițe au fost expuse împreună în 1891, expoziția a fost un succes. Criticii au apreciat nu doar unicitatea redării efectelor de lumină de către Monet, dar și subiectul ce înfățișa zone rurale din Franța. Este posibil ca artistul să fi fost preocupat și de căpițele de fân ca simboluri ale fertilității și prosperității peisajului câmpenesc francez. **JW**



Rochia înflorată | Édouard Vuillard

1891 | ulei pe pânză | 51 x 83 cm | Museu de Arte de São Paulo, Brazilia

Édouard Vuillard (1868–1940) a locuit cu mama sa, de profesie croitoreasă, timp de şaizeci de ani. După ce a rămas văduvă în 1878, mama lui Vuillard şi-a deschis un atelier de croitorie. Pictorul, pe atunci copil, şi-a exersat ochiul pentru detaliu printre culorile, materialele, modelele şi formele rochiilor. Multe dintre lucrările cele mai impresionante ale acestui pictor francez, inclusiv *Rochia înflorată*, le reprezintă cu o atenţie specială pe mama şi pe sora sa cosând şi sortând materiale împreună cu alte femei din atelier. Influenţat de Gauguin şi de gravurile japoneze, Vuillard a împărţit atelierul cu Pierre Bonnard şi, împreună, au creat în pictură stilul intimist. Apoi, împreună cu alţi pictori, ei au descoperit fundamentele Nabismului postimpresionist *(Nabi* însemnând „profet", în ebraică). Grupul urmărea să transceadă abordarea culorii pure a lui Gauguin pentru a reda frumoase armonii simbolice. Cu siguranţă, Vuillard a captat cu multă măiestrie aceste armonii în scenele sale „agreabile", de mici dimensiuni, ornate cu motivele repetate de pe materialele textile. Reflexul parţial (în cazul de faţă, al rochiei cu model foarte accentuat) în oglinda de pe cămin este o tehnică des folosită de Vuillard. Extraordinară este modalitatea în care el proiectează această viziune foarte intimă în mari picturi murale (a realizat picturi murale şi desene pentru multe clădiri publice) fără să-şi piardă siguranţa şi observaţia detaliată. Din păcate, picturile sale târzii sunt adesea considerate ca replici palide ale lucrărilor de început. **JH**



Tigru într-o furtună tropicală | Henri Rousseau

1891 | ulei pe pânză | 130 x 162 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

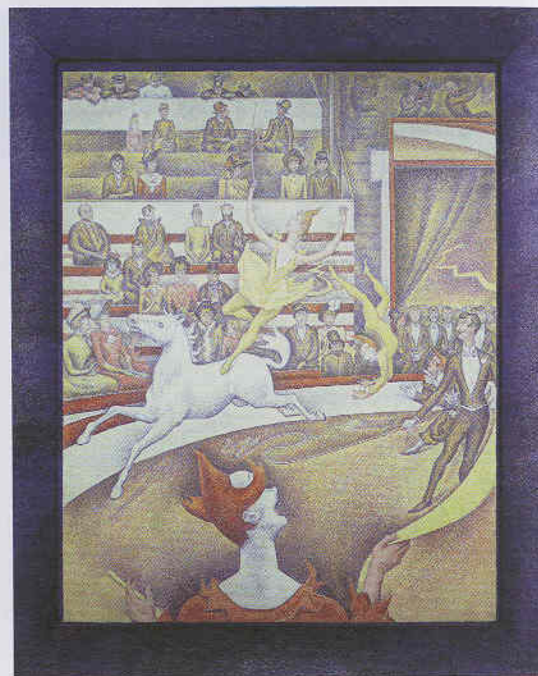
Stilul naiv şi primitiv al tablourilor lui Henri Rousseau (1844–1910) este imediat recognoscibil, dar, în timpul vieţii şi câţiva ani după moartea pictorului, el a fost continuu ridiculizat, iar opera sa, catalogată drept „infantilă". Rousseau s-a născut în Laval, pe valea Loarei, şi a crescut înconjurat de lipsuri materiale. A fost patru ani în armată înainte de a se muta la Paris în 1868, unde a lucrat ca funcţionar într-un birou de avocatură. Rousseau nu s-a apucat de artă decât târziu. Prima sa lucrare cunoscută, *Peisaj cu o moară de apă*, este datată din 1879, pictorul nelansându-se într-o carieră publică decât în 1885. *Tigru într-o furtună tropicală* (sau *Surprins!)* este primul tablou dintr-o serie de picturi în care Rousseau redă imagini ale junglei, fiind expus la Salonul Independenţilor din 1891. Artistul a susţinut că văzuse aceste scene exotice de junglă pe când cânta în fanfara regimentului în Mexic, în 1860, deşi, în realitate, el nu a părăsit niciodată Franţa. Este mai probabil că sursa sa de inspiraţie au constituit-o grădinile botanice din Paris, inclusiv Jardin Des Plantes. Rousseau şi-a început lucrarea din fundal mergând către primul plan, aşezând meticulos straturi succesive de culoare şi folosind o imensă paletă de tonuri de verde pentru a reda vegetaţia luxuriantă a junglei. Efectul ploii care biciuie a fost obţinut prin dâre subţiri argintii care se adaugă neobişnuitului efect tridimensional al tabloului. Deşi ridiculizată de criticii epocii, opera lui Rousseau a fost foarte admirată de confraţii săi pictori, printre care se numărau Matisse, Picasso, Touluse-Lautrec şi Robert Delaunay. **TP**



Pedeapsa pentru dorință | Giovanni Segantini

1891 | ulei pe pânză | 235 x 129 cm | Walker Art Gallery, Liverpool, Marea Britanie

Giovanni Segantini (1858–1899) a fost crescut de rudele sale din Milano. El a văzut Alpii în copilărie, aceștia rămânâd o importantă sursă de inspirație pentru pictor. Și-a început cariera ca decorator. În jurul anului 1880 a fost descoperit de criticul și negustorul de artă Vittore Grubicy de Dragon, pictorul devenind astfel unul dintre artiștii a căror participare la expoziții locale și internaționale a fost sponsorizată. Încurajat de Grubicy să experimenteze divizionismul, Segantini și-a extins sfera tematică dincolo de scene pastorale idilice, folosind lumina pentru a exprima spiritualitatea. *Pedeapsa pentru dorință*, lucrare cunoscută și sub numele de *Pedeapsa pentru lux*, face parte dintr-o serie de lucrări cu tematica „mamelor rele" *(cattive madri)*, pictate între 1891 și 1896 și impregnate de simbolism catolic. În tabloul lui Segantini, sufletele a două femei sunt văzute plutind peste Alpi. Izolarea lor în munți, sub rai, este pedeapsa pentru că și-au pierdut copiii încă nenăscuți prin avort sau neglijență. Segantini, a cărui mamă a murit când era copil, credea cu ardoare că maternitatea era singura rațiune de a fi a femeii și că femeile care refuzau rolul de mame comiteau un păcat împotriva naturii. Deși cadrul scenei îl constituie Alpii, acesta fiind locul de ispășire a pedepsei eterne a personajelor, ultimele cuvinte ale lui Segantini au fost: „Vreau să-mi văd munții". După moarte, opera sa a atras mulți admiratori: Munch, Ensor și Kandinsky, toți au fost impresionați de tablourile senzuale și pline de credință ale lui Segantini. **AH**



Circul | Georges Seurat

1891 | ulei pe pânză | 185,5 x 152 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

Ultimul tablou pictat de Georges Seurat (1859–1891) a fost această reprezentare stilizată a Circului Fernando, un popular loc de distracție din Paris. Pictura este neterminată, dar Seurat a considerat că era îndeajuns de bună pentru a fi expusă în 1891, lucrarea aflându-se încă în expoziție atunci când pictorul a murit pe neașteptate din cauza unei difterii. Seurat abandonase naturalismul înainte să realizeze acest tablou. Deși adoptarea de către el a pointilismului, a punctelor de culoare, fusese inspirată de optică, în *Circul* el explorează calitățile emoționale ale culorii și ale liniei. Tonurile de roșu, albastru și galben nu sunt utilizate pentru a crea iluzia unei lumini artificiale, intenția fiind una expresivă. Dacă lucrările mai timpurii, de mari dimensiuni, ale lui Seurat sunt statice, aici totul este în mișcare. Arcul arenei și serpentina curbă a clovnului din primul plan imprimă mișcare vertiginoasă, continuată de acrobatul care călărește fără șa și de clovnul care sare. Influențat de grafica afișului, Seurat își construiește personajele în genul caricaturilor, mai ales în ceea ce îi privește pe spectatorii așezați în funcție de clasa socială, de la doamnele bățoase de pe locurile scumpe din rândul din față, la muncitorii ratați din spate. În general, este partea din stânga a unei scene ușoare, vesele. Veselia forțată a acrobaților se completează cu indiferența pasivă a spectatorilor. Este probabil că Seurat își identifica rolul de artist cu rolul performerilor la circ, talentul și virtuozitatea lor extraordinară fiind folosite pentru amuzamentul unui public plictisit și mărginit. **RG**



Fată într-un bar | Ramón Casas

1892 | ulei pe pânză | 117 x 90 cm | Museo de la Abadia, Montserrat, Spania

Pictorul catalan Ramón Casas (Ramón Casas i Carbó, 1866–1932) a fost, împreună cu bunul său prieten Santiago Rusinol, unul dintre cei mai importanți pictori aparținând mișcării Modernista. Mișcare culturală catalană, condusă de intelectuali cu opinii diferite și antitradiționaliști care luptau să aducă arta catalană la nivelul celei din restul Europei, Modernismul a apărut în 1888 și a durat până în 1911. Dar Casas nu s-a indentificat în totalitate cu Modernismul, el fiind la fel de bine cunoscut ca pictor portretist al elitelor culturale și politice din Barcelona, Paris și restul lumii. Casas, care s-a născut în Barcelona în 1866, a trăit într-o epocă foarte agitată din istoria Spaniei și a Cataloniei. Fiu al unei familii foarte bogate, el a fondat revista *L'Avenc* în 1881, când era încă adolescent. *Fată într-un bar* datează din 1892, când Casas începea să devină cunoscut în străinătate și acasă. În prima jumătate a anilor 1890 a avut expoziții de succes la Paris, Berlin, Madrid și Chicago. *Fată într-un bar* este un tablou tipic stilului său de la acea dată. Pictura pare că pendulează între impresionismul francez și academism. Părul roșu se combină cu nuanța puternică a bluzei și a băuturii. Culoarea este ponderată de albul fustei și de negrul de pe perete. Expresia fetei nu trădează nimic: poate că este timidă, poate foarte mâhnită sau poate doar plictisită, deși pare a fi destul de implicată în ambianța ce o înconjoară. Indiferent de interpretare, tabloul este un minunat exemplu al talentului de portretist al lui Casas. **OR**



Podul Moret în soare | Alfred Sisley

1892 | ulei pe pânză | 58,5 x 71 cm | colecție privată

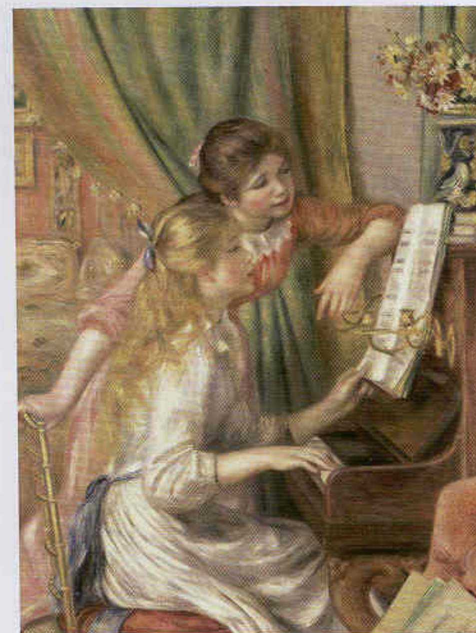
Alfred Sisley (1839–1999) s-a născut la Paris, din părinți englezi. După ce i-a cunoscut pe Monet și pe Renoir în anii 1860, s-a asociat cu mișcarea impresionistă, deși, fiind o personalitate interiorizată, s-a situat întotdeauna la periferia acestei mișcări. Monet a avut un efect profund asupra peisajului lui, dar lucrările lui Sisley arată și influența lui Corot și a simțirii afectuoase a acestuia față de natură. În 1880, Sisley s-a mutat în Moret-sur-Loing, un orășel medieval de la marginea pădurii Fontainebleu. Pentru ultimii douăzeci de ani de viață ai artistului, orașul și împrejurimile acestuia i-au devenit teme preferate. Uneori Sisley realiza serii de tablouri redând același peisaj în condiții meteorologice diferite, dar variația unghiurilor și a luminii de la o lucrare la alta nu este atât de metodică. Sisley a pictat podul Moret de mai multe ori. Acest tablou din 1892 este solid realizat, cu zone în contrast de apă, clădiri și cer și reflexii care adună laolaltă orașul și râul. Ca în aproape toate lucrările lui Sisley, figurile umane sunt puține și de mici dimensiuni. Acest tablou este un peisaj citadin care aspiră la solitudinea calmă a unui peisaj din natură. Fără nici un artificiu care să conducă privirea în tablou, ochiul este liber să alunece peste zidurile medievale scăldate în soare, pe apa băltită și pe cerul luminos și cald. Sisley folosește tușele și culorile cu un talent desăvârșit pentru a satisface cerințele diferitelor suprafețe ale picturii. Caracteristicile calme, fermecătoare și seducătoare ale tabloului lui Sisley pot face ca acesta să fie ușor subestimat. **RG**



Ta Matete (Azi nu vom merge la piață)
Paul Gauguin

1892 | ulei pe pânză | 73 x 92 cm | Kunstmuseum, Basel, Elveția

Până să ajungă Paul Gauguin (1848–1903) în „paradisul" său, coloniștii francezi și misionarii creștini distruseseră deja mare parte din cultura autohtonă. Insula Tahiti, descrisă în lucrările sale, nu mai exista. În unele, a încercat să reconstruiască Tahiti prin zei și mituri inventate, adesea apelând la surse externe. Era ceva neobișnuit pentru Gauguin să redea realitatea socială contemporană așa cum face în *Ta Matete*, unde este înfățișat un grup de prostituate. Titlul face aluzie la piața de ființe umane, femeile ținând în mână certificatele de sănătate. Pentru a sublinia gradul de infiltrare a decadenței occidentale, una dintre femei ține o țigară. Femeile sunt așezate la rând și nu sunt disponibile; prostituția pare a fi ultima lor preocupare. În ciuda micului grup de pescari din fundal, pictura este la fel de plată precum o friză egipteană, fiind inspirată probabil de fotografia unui mormânt egiptean, pe care Gauguin a luat-o cu el în Tahiti. Cel mai impresionant aspect al acestui tablou plin de culoare sunt gesturile ca de dans ale femeilor, pictorul inspirându-se probabil din mișcările de dans ale dansatorilor javanezi, pe care îi văzuse la Expoziția Universală de la Paris din 1889 și care îl impresionaseră foarte puternic. Dansul era o activitate descurajată de colonialiști. Gauguin adesea reda dansul și muzica ca fiind ultimele vestigii ale culturii autentice, dar sprijinul său pentru indigeni și pentru cultura lor nu a împiedicat reacții dintre cele mai diferite la adresa picturilor sale. **WO**



Fete la pian
Pierre-Auguste Renoir

1892 | ulei pe pânză | 116 x 90 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

Născut într-o familie de muncitori din Limoges, Franța, Pierre-Auguste Renoir (1844–1919) a lucrat într-o fabrică de porțelan, fiind fascinat de pictura rococo – două importante surse de inspirație pentru estetica lui. Unul dintre cei mai apreciați pictori impresioniști, Renoir a redat viața pariziană cotidiană în tușe fine și într-o paletă de culori pastelate. Tablourile sale plăcute, prețioase, cu mulțimi vesele flirtând și petrecând, copii cu chipuri îngerești jucându-se, femei voluptuoase făcând baie și mame îmbrățișându-și copiii, sunt încă extrem de populare. *Fete la pian* este unul dintre tablourile care a rezistat în timp și un minunat exemplu al tehnicii sale înspumate, cunoscută în timpul său drept perioada „perlată", în care a înlocuit tehnica conturilor liniare cu tușe mai fluide. Către sfârșitul anului 1891 și începutul lui 1892, a fost invitat de statul francez să contribuie cu câteva lucrări la nou înființatul Musée du Luxembourg din Paris, deschis artiștilor în viață. Pentru aceasta a realizat cinci tablouri, în încercarea de a-și perfecționa viziunea asupra vieții de familie a burgheziei. Deși, în tablourile sale, el reda femei respectabile, Renoir a avut o aventură cu Suzanne Valadon, o personalitate independentă care i-a fost model și care ulterior a devenit una dintre cele mai apreciate pictorițe ale timpului. Ca fapt divers, cel de-al doilea fiu al lui Renoir, care în copilărie a fost unul dintre modelele tatălui său, pozând pentru tablouri idilice, a ajuns un apreciat regizor de film, cunoscut în Franța pentru comediile satirice care ridiculizau afectarea și ipocrizia nobilimii decadente. **AH**



Femeie cu o colivie | József Rippl-Rónai

1892 | ulei pe pânză | 186 x 130,5 cm | Galeria Națională, Budapesta, Ungaria

După ce a studiat la Academia de la München între 1884 și 1887, József Rippl-Rónai (1861–1927) a câștigat o bursă acordată de guvernul maghiar pentru a învăța la Paris. A devenit membru al Grupului Nabis, grupul simboliștilor care activau la Paris în anii 1890 și care-i includea pe Paul Sérusier, Pierre Bonnard și Maurice Denis. *Nabi* înseamnă „profet" în ebraică și face referire la zelul cu care promovau mai ales modul de folosire al culorii de către Gauguin. Influențat de Gauguin, Rippl-Rónai a început să-și constituie propriul stil, caracterizat de o paletă extrem de redusă. *Femeie cu o colivie* este o lucrare tipică pentru tablourile întunecate, cu interioare de case, pe care artistul le realiza la acea vreme. Tabloul evocă întunericul din salon, cu draperii grele și mobilier închis la culoare. Femeia se lasă ușor pe spate, pentru a contrabalansa greutatea coliviei și a canarului pe care îl admiră. Curba spatelui este în armonie cu curba canapelei din spatele ei. Este îmbrăcată într-o rochie de culoare brună-închis, deși este totuși o tânără atrăgătoare, care își ține nepăsătoare pălăria pe cap – de unde întrebarea dacă îmbrăcămintea ei este la modă sau este de doliu? Singurele zone luminoase sunt fața și mâinile personajului și colivia. În 1894, portretul realizat de pictor bunicii sale a fost expus la Salonul de la Champ-de-Mars, atrăgând atenția artiștilor. La scurt timp, un conte ungur a comandat designul pentru mobilierul din palatul său din Budapesta. Această comandă includea și broderii realizate de soția lui Rippl-Rónai, franțuzoaica Lazarinne, care le-a adus o medalie de argint la Expoziția Universală de la Paris din 1900. **RA**



Patul | Henri de Toulouse-Lautrec

1892 | ulei pe carton | 54 x 70,5 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

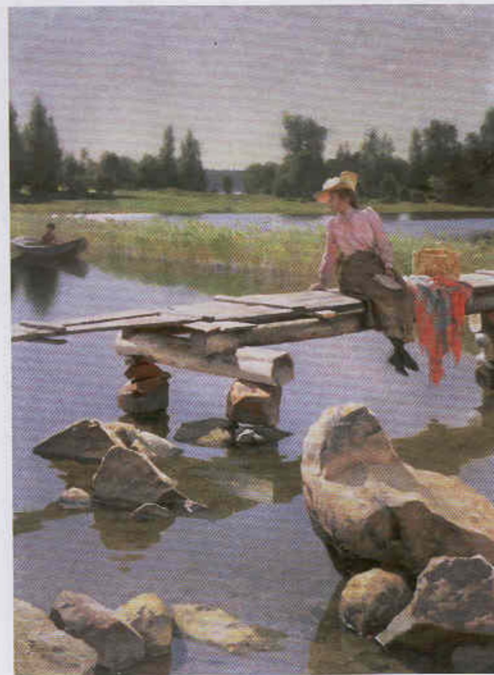
Deși Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) a crescut la țară, în anii 1880 el a devenit complet implicat în viața artistică, transformându-se într-un adevărat parizian. În această perioadă, Lautrec era fascinat de strălucirea „vieții de dedesubtul aparențelor" a Parisului de după lăsarea nopții. Sursele sale de inspirație erau cafenelele, spectacolele de circ, bordelurile, sălile de dans și oamenii, mai ales femeile ale căror forme neliniștite și pline de culoare le-a recreat în creion și vopseluri. Lautrec rămânea câteodată săptămâni în șir în bordeluri, iar prostituatele ajunseseră să-l considere un prieten de-al casei. El se concentra pe redarea aspectelor cotidiene ale vieții acestora și a fost impresionat mai ales de relațiile lesbiene care adesea se nășteau între ele. La începutul anilor 1890, Lautrec a realizat o serie de desene și de picturi cu viața privată a unor lesbiene, tabloul *Patul* făcând parte din această serie. Imaginea reprodusă aici dezvăluie atmosfera de mare liniște și tandrețe dintre două femei care vorbesc. Artistul nu încearcă să le facă morală sau să le înfrumusețeze. Pictorul realizează și un contrast dinamic între voyeurism și simpatie. Lautrec a redat în primul rând caracterul uman, opera fiind plină de simpatie: adesea a surprins oboseala mascată de fața pudrată sau dezgustul prostituatei la sfârșitul zilei. Puțini pictori au reușit să îl egaleze pe Lautrec în sensibilitatea pentru acest subiect ce se combină cu o cromatică, linii și mișcări stridente și îndrăznețe, el fiind cu adevărat unul dintre marii maeștri ai picturii din secolul XIX. **TP**



Relicva | Joaquín Sorolla

cca 1893 | ulei pe pânză | 103,5 x 125,5 cm | Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, Spania

Joaquín Sorolla y Bastida (1863–1923) a fost un pictor extrem de prolific, care şi-a creat stilul de-a lungul mai multor etape. Născut la Valencia, s-a pregătit la Madrid, Paris şi Roma. Sorolla şi-a concentrat apoi atenţia pe surprinderea unor instantanee ale vieţii cotidiene şi a expresivităţii figurilor din popor. Această perioadă aparţine realismului social datorită felului în care sunt redate subiectele simple – peisaje şi portrete. Sorolla a fost puternic influenţat de pictorii clasici, mai ales de Velázquez şi Goya, ale căror lucrări le admira. Tablourile sale timpurii au fost foarte apreciate în toată Europa, dovadă premiile şi onorurile obţinute, printre care se numără Grand Prix al Expoziţiei Universale de la Paris. Această perioadă a durat până la începutul secolului XX, când Sorolla a început să adopte maniera impresionistă care îi va caracteriza opera din cea de-a doua parte a carierei. *Relicva* redă un şir de femei şi copii aşteptând să sărute moaştele ţinute într-un relicvariu de preot. Această scenă simplă are loc într-o capelă mică în stil baroc dintr-o biserică valenciană. Sorolla subliniază valoarea estetică a ritualului zilnic prin detaliile lucrării. Gesturile spontane ale personajelor şi perspectiva apropiată ajută la transmiterea senzaţiei de moment trecător, surprins pentru totdeauna de pensula pictorului. *Relicva* aparţine unei perioade când Sorolla era concentrat pe respectul pentru un stil care să satisfacă cerinţele Salonului. Drept urmare, alegea adesea fundaluri baroce, precum în tabloul de faţă. **DC**



Vara | Gunnar Berndtson

1893 | ulei pe pânză | 61 x 44 cm | Muzeul de Artă Turku, Finlanda

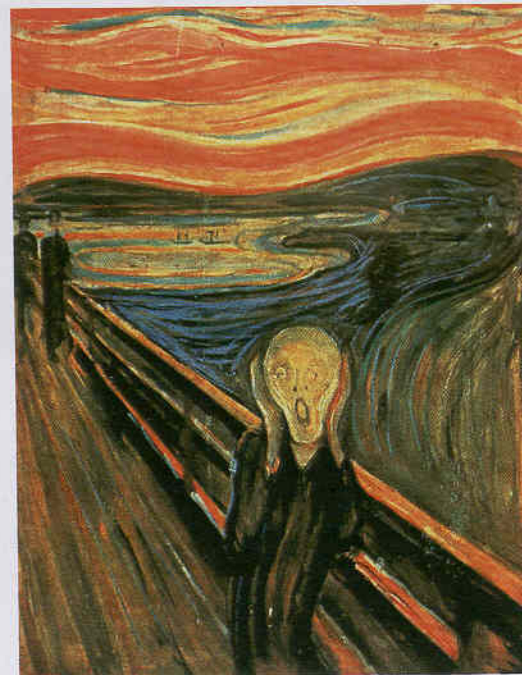
Studiind pictura la Paris, pictorul finlandez Gunnar Berndtson (1854–1895) era adesea invitat să-şi expună lucrările la Salonul ţinut la Academnia de Arte Frumoase. Berndtson picta mai ales subiecte de gen, în special interioare elegante şi peisaje luxuriante de ţară. *Vara* tratează peisajul finlandez în care se desfăşoară viaţa burgheziei din secolul XIX. Această imagine romanţată a unei zile însorite de vară contrastează puternic cu realităţile finlandeze ale timpului, în care existenţa era legată de agricultură şi sărăcia era omniprezentă. Atmosfera calmă a tabloului redă viaţa aristocraţiei şi modul acesteia de a-şi petrece timpul liber; pentru restul populaţiei, vara era anotimpul muncilor agricole şi al culesului recoltelor. Femeia pare că a fost întreruptă din citit de băiatul din barcă ori poate că este o mamă grijulie sau o guvernantă. Peisajul este specific scandinav. Atenţia la detaliu a lui Berndtson este impecabilă: se pot observa pietre sub apă, lumina ceţoasă de vară se reflectă pe suprafaţa lacului, iar faldurile rochiei femeii sunt sinuoase şi foarte naturale. Reputaţia lui Berndtson este oarecum umbrită de contemporanii săi, inspiraţi de sentimentele naţionaliste în plină afirmare şi care promovau în arta lor ideea unei naţiuni finlandeze. Pictori precum Akseli Gallen-Kallela (1865–1931) au realizat peisaje rurale sărace şi subiecte inspirate din epopeea naţională *Kalevala*. În loc să prezinte comentarii socio-politice, Berndtson, un adevărat pictor de salon, celebrează veşmintele frumoase şi peisajele calme. **RK**



Loie Fuller la Folies-Bergère | Henri de Toulouse-Lautrec

1893 | ulei pe carton | 63 x 45,5 cm | Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Franța

Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901) și-a început pregătirea artistică la Paris, în atelierul lui Leon Bonnat (1883–1922), iar apoi s-a mutat la atelierul lui Fernand Cormon (1854–1924). Parisul a constituit o atracție imediată pentru tânărul artist care a fost absorbit în vârtejul vieții de noapte pariziene. Populația orașului se dublase între 1850 și 1870, regimul strict al celui de-al Doilea Imperiu se apropia de sfârșit, iar distracțiile nocturne deveneau din ce în ce mai exuberante. Unul dintre personajele cele mai exotice care l-au atras pe Lautrec era cântăreața și pioniera dansului, americanca Loie Fuller (1862–1928). În noiembrie 1892, ea a inaugurat un spectacol la Folies-Bergère cu patru dansuri extrem de inventive, făcând senzație la Paris. Ea folosea panglici de mătase pe care și le înfășura în jurul corpului într-un dans foarte senzual, folosind lumini și oglinzi imaginate de ea însăși pentru mărirea efectului dramatic. Lautrec a captat mișcarea ei în această schiță în ulei făcută la repezeală, pe care ulterior a folosit-o ca sursă pentru o serie de litografii. Mai mult decât litografiile, această lucrare este cea care captează instantaneul mișcării, prin liniile verticale puternice care subliniză vârtejul ce se înalță al materialului. Fuller a fost mai puțin impresionată de Lautrec decât a fost el de dansatoare. Deși pictorul crease afișe pentru multe staruri, Fuller a preferat alți artiști pentru propriile materiale promoționale. Într-un gest umoristic de răzbunare, Lautrec a inclus un fel de mâncare denumit *„foie gras de l'oie Fuller“* în meniul pentru cina care marca deschiderea Salonului Independenților din 1895. **TP**



Țipătul | Edvard Munch

1893 | ulei, tempera și pastel pe carton | 91 x 73,5 cm | Galeria Națională, Oslo, Norvegia

Tabloul este una dintre cele mai celebre imagini din arta modernă. A fost reprodus în zeci de formate – pe tricouri, magneți de frigider și expandabile – și mulți sunt de părere că popularitatea sa dovedește că lucrarea redă o experiență universală, tensiunea și stresul vieții cotidiene. În ciuda acestor considerații, imaginea a fost determinată de o experiență extrem de personală, un îngrozitor atac de panică suferit de pictor în 1892. Edvard Munch (1863–1944) a descris cum i s-a întâmplat atacul, pe când se plimba pe un drum în afara orașului Kristiana (Oslo de astăzi): „Într-o seară mă plimbam pe drum împreună cu doi prieteni. De o parte era orașul, iar în față fiordul. Mă simțeam obosit și îmi era rău..... Soarele apunea, iar norii erau roșii ca sângele. Am simțit un țipăt trecând prin natură. Am simțit ca și când puteam să aud țipătul. Am pictat acest tablou, am pictat norii ca fiind sânge. Culorile țipau“. Munch a reprezentat țipătul printr-o serie de linii ondulate care treceau prin personaj precum undele de șoc, reducând chipul acestuia la o imagine primară a fricii. A accentuat acest efect redându-i pe cei doi însoțitori neatinși, sugerând astfel că trauma venea din străfundul propriei minți, și nu din afară. Criticii au speculat pe marginea cauzelor incidentului, atribuind-o stării psihice fragile a lui Munch, abuzului de alcool sau unui simplu atac de agorafobie. Artistul nu avea nici un dubiu. Pe una dintre versiunile tabloului a scris în creion: „Nu putea să fie pictat decât de un nebun“. **IZ**



Nori de furtună suedeză
Karl Fredrik Nordström

1893 | ulei pe pânză | 72 x 80 cm |
Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

Karl Nordström (1855–1923) a jucat un rol important în dezvoltarea picturii suedeze de peisaj de la sfârşitul secolului XIX şi, prin protestul său activ, a ajutat la răsturnarea atitudinilor conservatoare, rigide, de la Konstakademin din Stockholm. În 1882, Nordström a călătorit la Paris unde a putut admira operele impresioniştilor, care l-au marcat pentru totdeauna. Până la momentul realizării tabloului *Nori de furtună suedeză*, în 1893, el se dovedise pasionat şi de lucrările japonezilor, iar compoziţia simplă şi îndrăzneaţă de aici se datorează în mare măsură gravurilor pe lemn japoneze, foarte populare în acel moment. În acest tablou evocator, care înfăţişează peisajul dramatic al Suediei, se poate observa influenţa lui Vincent van Gogh şi a lui Paul Gauguin evidentă mai ales în felul de redare a cerului învolburat. În esenţă, tabloul este romantic, dar executat în tuşe moderne, definind peisajul suedez cu o mândrie eroică şi naţionalistă. Nordström s-a afirmat viguros în favoarea artelor în timpul vieţii şi a contribuit decisiv la stabilirea unei noi direcţii în pictura suedeză de peisaj din secolul XX. **TP**



Oculi
Pál Szinyei Merse

1894 | ulei pe pânză | 60,5 x 47,8 cm |
Magyar Nemzeti Galeria, Budapesta, Ungaria

Pál Szinyei Merse (1845–1920) a fost un pictor şi un politician maghiar care a realizat unele dintre cele mai timpurii lucrări impresioniste din Europa Centrală. La sfârşitul anilor 1860, el a început să facă experimente cu culoarea şi lumina, iar unii specialişti sunt de părere că tehnica sa *plein air* a influenţat mai târziu nişte impresionişti francezi. La începutul carierei, criticii au atacat dur maniera lui de utilizare a culorilor vii. Doar din 1890, Merse a început să fie recunoscut pentru lucrările sale. A câştigat numeroase premii şi trofee în această perioadă, tablourile sale fiind expuse în numerose galerii internaţionale prestigioase, inclusiv la Uffizi. Tablouri precum *Oculi* din 1894 fac dovada interesului lui Merse faţă de efectul combinaţiilor armonizate şi contrastante de culori şi lumină. În primul rând un peisaj rural, *Oculi* redă un vânător cu câinele său într-o regiune tipică Europei Centrale. Culorile sunt autumnale: roşuri rustice, nuanţe de verde şi brun. În anii dinaintea morţii sale, survenită în 1920, Merse s-a axat pe realizarea de peisaje. A fost director al Academiei de Arte Frumoase din Budapesta şi membru fondator al primei societăţi de artă modernă din Ungaria. **AV**



Sat pescăresc norvegian
Laurits Bernard Holst

cca 1894 | ulei pe pânză | 38,1 x 48,3 cm |
Russell-Cotes Art Gallery, Bournemouth, MB

Pictor autodidact de marine, Laurits Bernard Holst (1848–1934) a călătorit în Statele Unite la vârsta de douăzeci de ani. Acolo şi-a perfecţionat maniera de redare a peisajelor marine, întorcându-se ulterior în Danemarca, dar stabilindu-se în final în Anglia, în 1873. *Sat pescăresc norvegian* este compus din trei registre: munţii şi cerul formează fundalul, satul formează centrul, iar marea constituie primul plan. Marea este sumbră, gri, rece şi neospitalieră, o înfăţişare tipică a mării din apropierea Cercului Polar. Prin folosirea tonurilor de gri cu puţin argintiu, Holst reuşeşte să transmită o senzaţie de frig. Satul, aşezat la poalele fiordului, pare mic şi oarecum nesemnificativ în comparaţie cu peisajul. Stâncile şi munţii abrupţi se ridică deasupra şi împrejurul satului, înconjurând localnicii. Holst era fascinat de asprimea şi frumuseţea mării, aceasta devenind sursa sa de inspiraţie. Pictorul a fost foarte apreciat de curtea regală daneză şi de cea engleză, iar, după moarte, cenuşa sa a fost împrăştiată în mare, lângă coasta Bournemouth. **SML**



Pictând păsări
Franz Dvorak

1885–1895 | ulei pe pânză | 140 x 92 cm |
colecţie privată

Simbolismul îşi are originea în Franţa, dar s-a răspândit în toată Europa către sfârşitul secolului XIX. Ca mijloc de evadare din lumea reală, acest gen artistic aduce în primul plan fantezia şi imaginaţia. Pictorii simbolişti se opuneau realismului vizual al impresioniştilor şi austerităţii erei industriale, dorind să provoace interpretări misterioase şi ambigue ale emoţiilor prin utilizarea de simboluri. Realizată într-o manieră aproape fantezistă, *Pictând păsări* încurajează privitorul să dea frâu liber imaginaţiei. O tânără femeie ţine o paletă în formă de scoică pe braţul îndoit şi o pensulă în mâna dreaptă. Jos, observăm doi *putti* (adesea prezenţi în arta renascentistă) cu aripioarele abia vizibile, în mijlocul activităţii învolburate. Prezenţa lor simbolizează dragostea, divină sau umană. Tuşele energice şi agitaţia plină de culoare prezentă în lucrările lui Franz Dvorak (1862–1927) sugerează creativitatea vitală de natură indirectă sau ezoterică. Ca pictor, acesta era mai interesat de redarea vieţii interioare decât de stilul sau forma artistică. Mişcarea simbolistă a avut o contribuţie fundamentală la dezvoltarea ulterioară în pictură a unor curente, precum expresionismul şi suprarealismul. **AA**



Băiat cu vestă roșie | Paul Cézanne

1894–1895 | ulei pe pânză | 80 x 64 cm | E.G. Bührle Collection, Zürich, Elveția

Băiat cu vestă roșie nu putea fi creat de nici un alt pictor în afară de Paul Cézanne (1839–1906), singurul artist cu un stil atât de personal și de progresist pentru epoca sa. El combină impresionismul cu clasicismul și cu un puternic intelectualism. Aparent, tabloul *Băiat cu vestă roșie* este un portret, dar la o analiză mai amănunțită, se transformă în ceva cu totul diferit. Cézanne a realizat mai multe picturi cu acest personaj cu vestă roșie. Tabloul este un eseu extrem de modern în ceea ce privește culoarea și forma, având zone distinctive de roșu, brun, albastru sau albastru-verzui și alb cu forme clare și simple. Paleta limitată de culori creează armonie împrumutând culori dintr-o zonă pentru a le folosi în alta. Nuanțele de albastru-verzui de pe piele și de pe cămașă unifică pictura și îi plasează pe băiat și mediul înconjurător în același plan. O serie de diagonale se intersectează și își răspund una alteia: draperia din stânga, spatele aplecat al băiatului, brațul său stâng și brațul drept ce se odihnește pe un plan înclinat. Cézanne a descompus o scenă obișnuită și a reconstruit-o din bucăți la întâmplare. *Băiat cu vestă roșie* redă două dintre preocupările majore ale artistului. Prima, explorarea structurii de bază a lumii care îl înconjoară și a doua, rezolvarea dificilei probleme de a reprezenta o lume tridimensională pe o suprafață plană, pictată, care să spună totuși ceva despre formele pictate. Cézanne a reușit. Pictura sa funcționează ca un întreg, în timp ce deschide drumul picturii cubiste a lui Braque și Picasso care, printr-o metaforă faimoasă, care l-a numit pe Cézanne „părintele" picturii moderne. **AK**



În grădină | Édouard Vuillard

1894–1895 | ulei pe pânză | 51 x 83 cm | Muzeul Pușkin, Moscova, Rusia

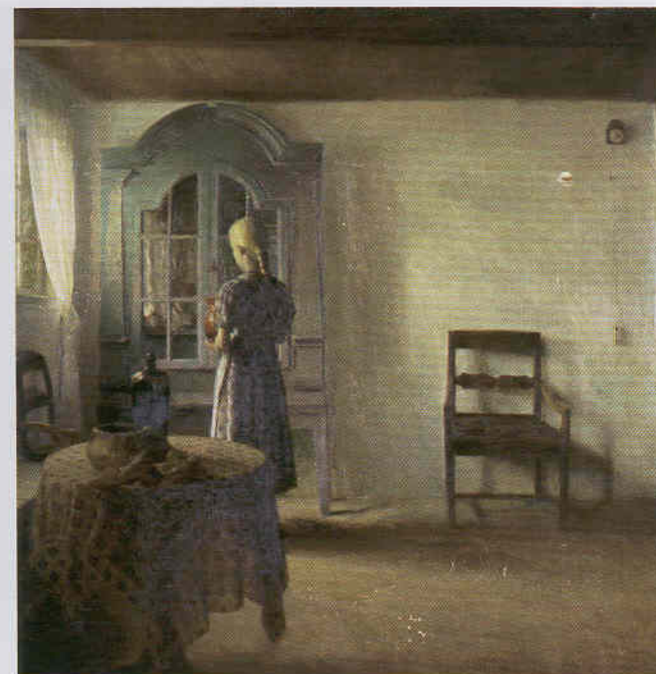
Tablourile lui Édouard Vuillard (1868–1940) abundă în subiecte legate de familie și prieteni, redați în interioare confortabile, uneori claustrofobice, în care combină modele decorative și culori întunecate în spații fără relief. Adesea figurile par a se confunda cu motivele decorative. Dar artistul, care avea o aplecare pentru arta simbolistă și religioasă, era la fel de familiarizat și cu multele sale studii cu parcuri și grădini publice din Paris, așa cum erau seriile de panouri de mari dimensiuni, realizate pentru clienți particulari. În aceste scene care se petrec în exterior, pictorul francez arată o cu totul altfel de abordare, mai optimistă, plină de căldură și prospețime, și, cu excepția hainelor tipice sfârșitului de secol XIX, ele au un aer foarte modern. Aici două doamne se bucura de umbră și de compania celeilalte, așezate pe un scaun și pe un taburet de răchită. Sunt mame sau guvernante care au grijă de copii care se joacă undeva în afara pânzei. Umbrele și luminile pestrițe de pe pietriș sunt redate extrem de subtil și de inventiv, iar porțiunile luminate de soare „se simt" calde. Vuillard dă grădinii un aer impresionist fără să-și piardă o clipă caracteristicul său lirism intimist. Câțiva ani mai târziu, el își va folosi aparatul foto Kodak Brownie pentru a-și imortaliza familia și prietenii. Deși nu era un om de lume, nu era nici pustnic. Din 1900 până în 1940, Vuillard a continuat să realizeze tablouri înfățișând interioare și exterioare, precum și portrete, decorațiuni și picturi murale de mari dimensiuni (inclusiv pentru clădirea Ligii Națiunilor, în 1939), dar stilul său a devenit oarecum mai conformist și formal și niciodată nu a putut să-și depășească opera postimpresionistă realizată în anii 1890. **JH**



Femeie cosând în fața unei grădini | Édouard Vuillard

1895 | ulei pe hârtie și pânză | 30,5 x 37 cm | Museul of Fine Arts, Boston, SUA

Stilul lui Édouard Vuillard (1868–1940) este catalogat drept „intimist", motivul fiind uşor de constatat în acest studiu unitar şi calm al mamei sale. Ea este absorbită de lucrul de mână, neatentă la arta şi la tuşele pe pânză ale fiului său, care stă în apropiere. Privitorul îşi poate imagina conversaţia domoală care are loc în timp ce doamna Vuillard, cu privirea mereu coborâtă, se bucură de compania fiului ei şi viceversa. Artistul ne invită să trecem cu ochii peste detaliile ca nişte piese de mozaic, în care zone discrete de culori neutre şi lumină palidă exprimă o scenă intimă pentru a crea o atmosferă de un mare calm. Modelele create de lumină în spatele grilajelor accentuează sentimentul vieţii liniştite pentru figura aplecată de lângă fereastră. În asta constă măiestria lui Vuillard: el a transformat interiorul casei sale, care nu avea nimic special faţă de alte case burgheze din Paris, în reflecţii magice, de o frumuseţe sublimă. Vuillard nu s-a căsătorit niciodată, locuind împreună cu mama sa văduvă, „muza sa" cum o descria pictorul, până la moartea acesteia în 1928. Ei locuiau în Parisul sfârşitului de secol XIX, într-un apartament care a devenit, prin penelul artistului, centrul vieţii lor. Era de aşteptat ca tablourile lui cele mai frumoase să înfăţişeze interioare casnice. Doamna Vuillard era croitoreasă, ceea ce a inspirat interesul pentru textile şi motivele decorative al lui Vuillard şi atenţia aproape obsesivă pentru aceste aspecte decorative în tablourile sale. Frumoasa şi strălucitoarea bluză a mamei sale este dovada. **JH**



Interior | Peter Vilhelm Ilsted

1896 | ulei pe pânză | 70,5 x 70 cm | Musée d'Orsay, Paris, Franța

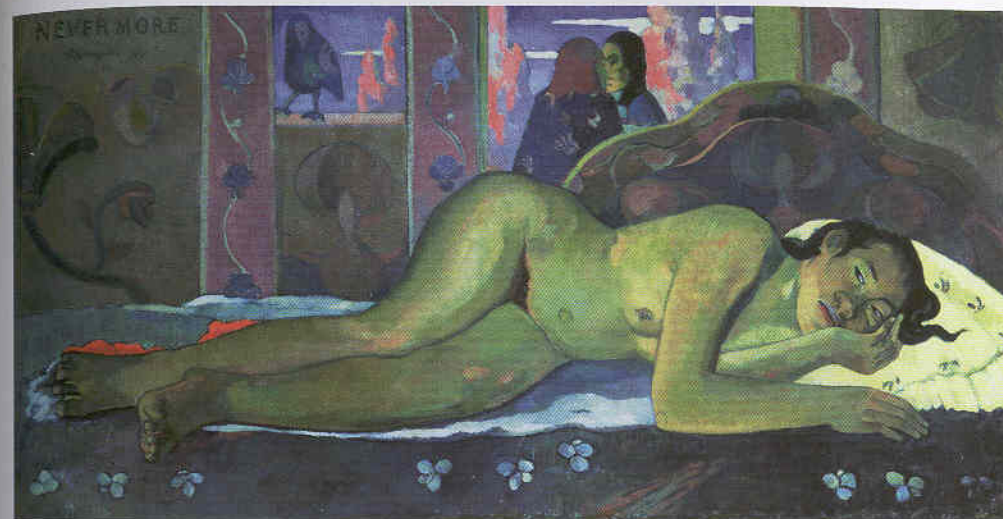
Peter Vilhelm Ilsted (1861–1933) a fost unul dintre cei mai importanţi pictori danezi de la sfârşitul secolului XIX şi începutul secolului XX. Opera sa redă esenţa vieţii contemporane din Copenhaga, personajele sale nefiind implicate în frământările politice şi sociale care afectau sudul Danemarcei la acea vreme. Temele principale ale lucrărilor sunt liniştea, simplitatea, mulţumirea şi pacea, personajele sale apărând doar ca să sublinieze aceste caracteristici. Puternic influenţat de pictura de gen olandeză din secolul XVII, Ilsted aparţinea de Copenhagen Interior School, specializată în redarea interioarelor scăldate în lumină subtilă. Arta desăvârşită a artistului şi culorile folosite vin să articuleze gradaţia tonală şi punctele de maximă luminozitate ale acestui interior liniştit. Camera mobilată spartan este uşor luminată de lumina difuză ce pătrunde prin fereastră. Răceala calmă a camerei, petele de lumină de pe pereţi, mobile şi podele şi senzaţia tactilă a materialelor şi a sticlei induc un sentiment de calm şi de linişte. Culoarea sensibil aplicată în tonuri discrete şi moderate subliniază simplitatea interiorului, iar mobila minimală şi câteva obiecte casnice contribuie la o compoziţie elementară. Nimic dramatic sau impozant nu tulbură atmosfera de serenitate pe când fata aşază în linişte un urcior în dulap şi îşi face treburile ei obişnuite. Figurile feminine joacă adesea un rol important în opera lui Ilsted. Acest stil intim şi voyeuristic evocă opera lui Degas şi a apărut pe măsură ce fotografia a devenit mai accesibilă. **SH**



Natură moartă cu vin și castane | Albert Anker

1897 | ulei pe pânză | 39 x 45 cm | colecție privată

În ciuda efervescenței existente în pictura elvețiană între 1750 și 1850, o adevărată școală de pictură elvețiană nu a existat. Artiștii elvețieni de limbă franceză plecau la Paris, cei de limbă germană la Berlin, iar cei de limbă italiană la Roma sau la Florența. Pictorul realist Albert Anker (1831–1910), care s-a stabilit la Paris în 1854 pen-tru a studia împreună cu Charles Gleyre (1806–1874), un alt elvețian, aparține și el grupului pictorilor expatriați. Până în 1860, mulți dintre pictorii elvețieni lucrau în marile centre culturale din Europa, devenind cunoscuți în afara țării lor natale. Majoritatea tablourilor lui Anker, deși esențial elvețiene, se înscriu pe aceeași linie cu cele ale pictorilor Școlii de la Barbizon din Franța sau cu cele aparținând picturii victoriene din Anglia. *Natură moartă cu vin și castane* folosește o redare aproape analitică a suprafețelor și obiectelor pentru a transmite puterea de expresie a obiectelor cotidiene. Fundalul negru contrastează puternic cu carafa luminoasă de vin și cu paharul. În prim-plan, o farfurie cu castane este așezată pe o față de masă de pânză. Fără alte artificii, pictorul explorează caracteristicile luminii și volumului, relevând influența picturii olandeze, dar și a lui Caravaggio. Acuratețea redării se bucură în arta elvețiană de o deosebită apreciere, mai ales în naturile moarte. Alte trăsături esențiale includ înclinația formelor, măiestria și ingeniozitatea vizuală. Ca gen de pictură, natura moartă poate constitui punctul de plecare pentru o analiză mai amănunțită a relației dintre alegorie și naturalism. Naturile moarte ale lui Anker au prevestit expresionismul secolului XX. **AA**



Nevermore | Paul Gauguin

1897 | ulei pe pânză | 60,5 x 116 cm | Courtauld Institute of Art, Londra, Marea Britanie

În 1895, Paul Gauguin (1848–1903) a făcut o ultimă călătorie în Tahiti, după o perioadă dificilă la Paris, în care lucrările sale nu avuseseră succesul scontat. El a realizat o serie de lucrări de mari dimensiuni, printre care *Nevermore*, la moartea fiicei sale Aline. Este un tablou lat, cu o mică profunzime perspectivală și care cuprinde laitmotivul a două persoane care șoptesc și al unui corb care sugerează nenoroc. Corbul face referire la poemul *The Raven* al lui Edgar Allan Poe, pe care Mallarmé îl recitase la Cafeneaua Voltaire când Gauguin abandonase Parisul. În poem, un om își imaginează că pasărea care fâlfâie la fereastră repetând cuvântul „niciodată" este spiritul iubitului mort. Fata privește spre noi, dar trupul ei nu sugerează erotismul obișnuit în tradiția occidentală. Curba șoldului este foarte accentuată pentru a se potrivi cu mobila sau cu paravanul din spatele ei, ambele accentuate de verticalele putenice din fundal. Ea e atentă, ascultându-i pe cei care bârfesc, iar corbul e atent la ea. Melancolia și implicit amenințarea din tablou sunt un indiciu al stării psihice labile a lui Gauguin. Câteva luni mai târziu, el a încercat, dar nu a reușit, să se sinucidă. În ultimii ani, Gauguin a fost subiectul multor critici din cauza acestui tablou. Este încă foarte dificil să interpretăm trecutul și complexa structură socială a unei alte culturi din perspectiva secolului nostru. Este ușor să criticăm nudurile sale „primitive" și să le catalogăm drept misogine. „Eva" imaginației occidentale, i-a spus Gauguin lui Strindberg, este cea care-i face pe bărbați misogini și numai „Eva primitivă" este goală în mod natural. **WO**



Țigancă adormită | Henri Rousseau

1897 | ulei pe pânză | 129,5 x 201 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Henri Rousseau (1844–1910) a fost autodidact și nu s-a orientat către o carieră artistică decât târziu în viață. A avut o serie de slujbe în administrație înainte să se retragă cu o mică pensie, pentru a se dedica în întregime picturii, expunând cu regularitate la Salonul Independenților. Iubea muzica și își suplimenta veniturile predând lecții de muzică, iar ulterior dând meditații studenților la artă. Opera sa a fost extrem de criticată în timpul vieții și considerată drept ignorantă și imatură. Rousseau lucra încet și metodic, cu multe straturi de culoare și culori exotice, bogate, realizând puține lucrări. *Țigancă adormită* este unul dintre cele mai cunoscute tablouri din arta modernă, impresionând prin simplitatea compoziției combinată cu subtilitatea execuției. Frumoasă și monumentală, țiganca doarme liniștită, leul veghind asupra ei, întreaga scenă fiind scăldată în strania lumină a lunii. Imaginea este atât fantastică și iluzorie cât și extrem de reală, funcționând la ambele niveluri de interpretare. Rousseau și-a oferit tabloul orașului său natal, Laval, pentru două sau trei sute de franci, dar orașul a refuzat-o considerând-o prea „infantilă". Dar formele simplificate ale lui Rousseau și folosirea plină de imaginație a spațiului și a simbolurilor au fost admirate de mulți artiști, mai ales de cei care făceau tranziția către arta modernistă, precum Picasso, Delaunay, Kandinsky, Brâncuși și Matisse. **TP**



Bulevardul Montmartre | Camille Pissarro

1897 | ulei pe pânză | 54 x 66 cm | colecție privată

Din camera sa de la Grand Hôtel de Russie, de pe rue Drouot, Camille Pissarro (1830–1903) privea pe fereastră, în stânga, către unul dintre cele mai mari bulevarde din Paris. El venise aici tocmai ca să picteze o serie de peisaje pariziene, în parte pentru că vederea îi slăbise și pictatul în *plein air* era din ce în ce mai dificil. Acesta e unul dintre cele paisprezece peisaje ale Bulevardului Montmartre, văzut de la fereastra hotelului, între iarna și primăvara anului 1897, peisaje care redau diferite momente ale zilei în anotimpuri diverse. Acest tablou înfățișează bulevardul într-o dimineață târzie de iarnă, plină de ceață, soare și zăpadă. La fel ca în toate tablourile care alcătuiesc seria, zona centrală, reprezentată de bulevardul care se desfășoară în depărtare, flancat de șiruri de copaci și de clădiri impunătoare, dictează simpla, dar puternica compoziție și perspectivă, accentuată de unghiul de vedere de sus. Tușele puternice ce redau cerul și strada conduc privirea în jos, către artera aglomerată. Figuri și trăsuri abia schițate, precum fotografiile încețoșate, dau senzația de mișcare dinamică, deși efectul luminii perlate a soarelui de iarnă, difuzată prin ceață, face ca această imagine să fie mai calmă decât altele. În multe locuri, precum la suprafața drumului, se recunoaște o reminiscență a unei tehnici pointilliste, difuze. Pissarro experimentase în trecut această tehnică și o abandonase, dar influența ei a rămas. Până în anii 1890, Pissarro credea că seriile de picturi precum cea de față îi imprimau direcția artistică de urmat. Tablourile arată că dorea să exploreze lumina schimbătoare și efectele vremii în natură, preocupare majoră a impresionismului. **AK**



Doamna Walter Rathbone Bacon | Anders Zorn

1897 | ulei pe pânză | 171 x 108 cm | Metropolitan Museum of Art, New York, SUA

Cunoscut pentru picturile *alfresco* cu nuduri senzuale, Anders Zorn (1860–1920) a fost și un talentat gravor, sculptor și acuarelist. De origini modeste, Zorn și-a folosit la maximum extraordinarul talent nativ pentru a putea accede la Academia Regală de Arte din Stockholm, ulterior intrând prin căsătorie într-o familie bogată. Bucurându-se de apreciere pentru acuarelele sale de tinerețe, în anii 1880 el a călătorit mult înainte de a se stabili la Paris și de a se apuca de pictura în ulei. În perioada următoare va realiza tablourile care vor face din el unul dintre cei mai căutați portretiști ai epocii. În timpul celei de-a doua vizite în America, Zorn a realizat acest portret al *Doamnei Walter Rathbone Bacon* (cunoscută și ca Virginia Purdy Bacon). Vărul ei, George Washington Vanderbilt al II-lea, îi comandase lui John Singer Sargent – unul dintre marii pictori ai epocii și marele rival al lui Zorn – un portret al Virginiei pentru holurile din Biltmore House, cea mai mare reședință privată din țară. În replică la acest portret, soțul Virginei i-a comandat lui Zorn, la începutul anului 1897, acest portret. Zorn era un pictor realist și își plasa personajele în decoruri familiare. Aici, deși îmbrăcată elegant și împodobită cu bijuterii, Virginia stă comod așezată, la ea acasă, în compania câinelui său. O singură sursă de lumină însuflețește camera întunecată. Tușele bogate, viguroase, trădează influența impresionismului, dar picturile lui Zorn erau realizate rapid, după adânci reflecții și considerații. La moartea sa, Zorn era un pictor foarte bogat și celebru, rămânând și astăzi cel mai cunoscut pictor suedez. **RB**



La micul-dejun | Laurits Andersen Ring

1898 | ulei pe pânză | 52 x 40,5 cm | Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

Această scenă liniștită surprinde exact calmul unui mic-dejun într-o cameră confortabilă, plină de lumina strălucitoare a dimineții. Tabloul reflectă și una dintre preocupările majore ale pictorilor din această perioadă, echilibrul ce trebuia realizat între redarea unei imagini în manieră naturalistă și transmiterea unui adevăr mai profund. Ring (1854–1933), unul dintre cei mai mari pictori danezi, e cunoscut ca aparținând curentului realist și simbolist. Tabloul prezintă caracteristicile simboliste prin folosirea atmosferei și a tehnicii compoziționale neobișnuite pentru a trece dincolo de suprafața vieții cotidiene. Ring picta adesea scene simple ale vieții casnice și ale vieții de la țară, comentarii despre felul în care stilul de viață tradițional era înlocuit de viața modernă. Această imagine reprezintă un convingător portret al unei femei la micul-dejun, realizat într-o manieră care imprimă atmosferă momentului, dându-i un aer mai accentuat de realism. Femeia stă cu spatele la noi, dar acest lucru subliniază firescul posturii, ea sprijinindu-se ca să citească ziarul. Masa de care se sprijină femeia are o formă distinctă și este tăiată abrupt în stânga, formând un obiect puternic de prim-plan ce evocă stampele japoneze care au influențat atât de mulți artiști din această epocă. Lumina strălucitoare scânteiază pe toate suprafețele, la fel ca într-o dimineață plină de soare. Efectul general este acela al unui moment „surprins" în trecere, dar unul în care privitorul se recunoaște și poate chiar simți intens atmosfera. În acest tablou, Ring a captat dorința umană ca viața să aibă un sens, precum și tensiunea dintre lumea materială și cea spirituală. **AK**



Interior | Vilhelm Hammershøi

1898 | ulei pe pânză | 51,5 x 46 cm | Nationalmuseum Stockholm, Suedia

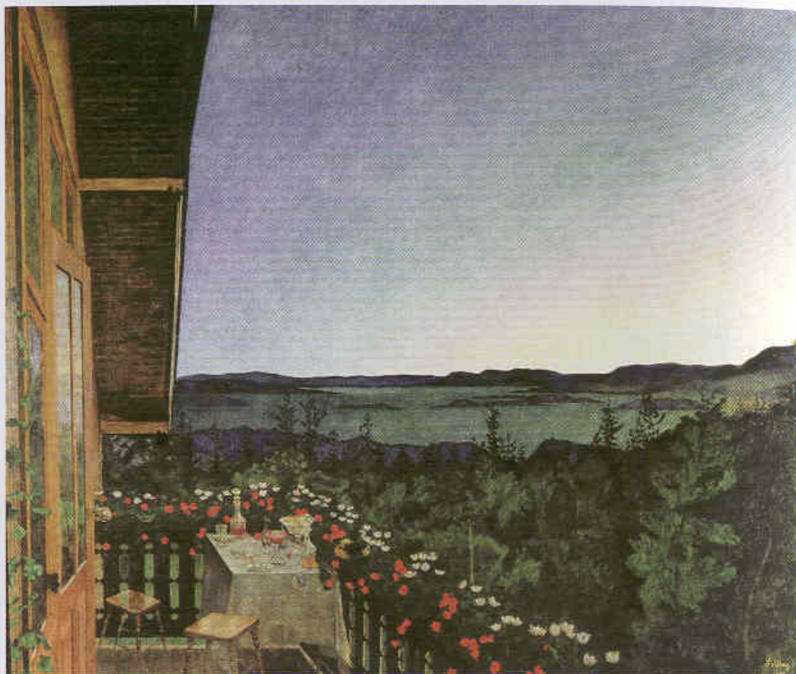
Arta lui Edvard Munch a atras atât de mult atenția, încât există uneori tendința să se creadă că el a lucrat izolat. În realitate, câteva dintre temele sale recurente au fost abordate și de alți pictori scandinavi. Vilhelm Hammershøi (1864–1916), de exemplu, a avut aceeași predilecție pentru figuri singuratice în interioare tăcute. Pictor danez care a călătorit foarte mult, Hammershøi a fost un mare admirator al lui Whistler. Îi împărtășea gustul pentru paleta subtilă, restrânsă, de culori, scenele străzilor încețoșate din Londra numărându-se printre cele mai bune lucrări ale sale. Hammershøi a adaptat acest stil pentru a putea aborda o gamă largă de teme, printre care peisaje atmosferice, portrete strict realiste, studii arhitecturale și nuduri, dar astăzi el este cunoscut aproape exclusiv pentru aerul de dramatism ascuns în interioarele sale. Aceste interioare respiră o atmosferă de calm și de liniște, unele fiind goale, altele înfățișând adesea o unică siluetă feminină, de obicei văzută din spate. Scenele calme au fost adesea comparate cu cele ale lui Jan Vermeer (1632–1675). Totuși, personajele feminine ale acestuia realizau de obicei o activitate, făcând muzică sau treburi gospodărești, îndeletnicirea fiind centrul focal al compoziției. Figurile feminine ale lui Hammershøi sunt mult mai enigmatice. Chipurile le sunt ascunse, la fel ca și activitatea lor exactă. Adesea capul este ușor înclinat, indicând că femeia face ceva, deși acest ceva este ascuns privirii noastre. Principala preocupare a lui Hammershøi în aceste scene era să capteze jocul luminii și să creeze o atmosferă de mister. **IZ**



Femeie în rochie galbenă | Max Kurzweil

1899 | ulei pe pânză | 171,5 x 171 cm | Historisches Museum der Stadt, Viena, Austria

La sfârșitul secolului XIX, arta vieneză avea să sufere o transformare esențială, semnalând nașterea curentului Art Nouveau. Climatul artistic care l-a precedat era unul plin de constrângeri, cei mai mulți artiști vienezi pregătindu-se la conservatoarea Academie de Arte Frumoase și expunându-și lucrările la Kunstlerhaus, singura expoziție din Viena, care dicta gustul publicului. Nemulțumirea crescândă din rândul anumitor membri progresiști din Kunstlerhaus s-a manifestat în întâlnirile acestora din cafenele și cluburi până când, în 1897, Max Kurtzweil (1867–1916), împreună cu optsprezece alți pictori s-au eliberat de sistemul instituționalizat și au fondat „Viena Secession“ condusă de Gustav Klimt. Tabloul de față, datând din 1899, a fost expus în noua clădire pentru expoziții a secesioniștilor. Soția lui Kurzweil, Martha, ne privește dintr-o postură languroasă, stilizată, ilustrând codul estetic Art Nouveau, care împrumută curbe puternice și linii fluide din baroc. Canapeaua este tapițată într-un material decorativ, de culoare verde, anunțând obsesia mișcării Art Nouveau pentru designul interior. Respingând arta produsă în masă, secesioniștii vienezi erau în căutarea individualității adăugată unității decorative dintre arhitectură, pictură, arte minore și arte grafice. Ei și-au publicat ideile în revista *Ver sacrum (Izvorul sacru)*. În această perioadă iconoclastă au apărut și studiile lui Freud, împreună cu lucrările artiștilor de avangardă, fără de care expresionismul nu ar fi fost posibil. **SLF**



Noapte de vară | Harald Sohlberg

1899 | ulei pe pânză | 114 x 136 cm | Nasjonalgalleriat, Oslo, Norvegia

La sfârşitul secolului XIX, pictorii scandinavi cuprinşi de avântul naţionalismului au ales ca, în loc să se inspire din mişcările artistice ce aveau loc în Franţa şi în Germania, să se axeze mai mult pe calităţile unice ale ţărilor lor natale. Această tendinţă este evidentă în cadrul picturii peisagiste. Tehnica de a reda schimbările exacte ale luminii şi atmosferei a dobândit o expresie aparte în Nordul îndepărtat, unde pictorii erau fascinaţi de semi-întunericul magic al nopţilor de vară. Harald Sohlberg (1869–1935) a fost unul dintre pictorii care au ales să redea această temă. Tabloul de faţă prezintă apartamentul lui Sohlberg, aflat într-o suburbie din estul oraşului Kristiana (Oslo de astăzi). Până la sfârşitul secolului, artiştii scandinavi au folosit din ce în ce mai mult peisajul pentru a crea atmosferă sau pentru a transmite semnificaţii simbolice. Pictorul suedez Richard Bergh (1858–1919) a exprimat punctul de vedere comun când a remarcat că „peisajul, ţinutul în care locuim, îşi pune amprenta pe viaţa noastră... prin influenţa pur sugestivă pe care o are asupra sufletului nostru. Fiecare peisaj este o stare de spirit". În cazul lui Sohlberg, simbolismul *Nopţii de vară* face referire la căsătoria sa apropiată. Masa este aşezată pentru două persoane, fiind vizibile mănuşile şi pălăria femeii. În acest context, peisajul este o metaforă pentru promisiunea unei vieţi împreună. Sohlberg s-a mutat ulterior în întunecata regiune centrală a Norvegiei, iar aici peisajele sale au căpătat tonuri mai misterioase. **IZ**



Fete pe chei | Edvard Munch

1899 | ulei pe pânză | 136 x 125,5 cm | Munch Museum, Oslo, Norvegia

Pictura lui Edvard Munch (1863–1944) este atât de legată de teme redând suferinţa şi disperarea, încât este uşor să uităm că el a pictat şi scene de o mare frumuseţe lirică. Când a realizat acest tablou, pictorul se afla în Germania, dar călătorea adesea în Norvegia, acest fermecător tablou fiind terminat într-una dintre călătoriile sale acasă. Scena este plasată pe un pod care conduce către cheiul de la Åsgårstrand, unde Munch avea închiriată o casă pe timpul verii. Aceasta este o versiune timpurie a temei, dar aşa cum făcea de obicei când era mulţumit de un tablou, Munch a realizat mai multe versiuni, experimentând cu diferite aşezări ale figurilor. Alte versiuni ale tabloului au fost realizate prin procedeele litografiei şi xilografiei. La un prim nivel, tabloul lui Munch este o celebrare a lungilor nopţi de vară din Norvegia, când nu se întunecă niciodată complet. La origine, titlul tabloului era *Noapte de vară*. În plus, lucrarea vorbeşte despre transformarea fetelor în femei. În acest context, forma falică a copacului capătă o nouă semnificaţie. În anii 1890, artistul şi-a propus să reunească o parte din tablourile sale pentru a alcătui o friză a vieţii, pe care a descris-o drept „un poem al vieţii, dragostei şi morţii": o secţiune a acestei frize era dedicată pubertăţii şi primelor impulsuri inocente ale dorinţei. În tabloul de faţă este posibil ca Munch să fi fost influenţat şi de controversata piesă de teatru a lui Frank Wedekind, *Trezirea primăverii* (1891), care aborda subiectul dragostei adolescentine. **IZ**



Atelierul lui Bertel Thorvaldsen | Christian Bang

1899 | ulei pe pânză | colecție privată

Opera pictorului danez Christian Bang (1868–1950) include icoane de altar, peisaje, precum și numeroase tablouri de interioare. Bang a predat desenul la curtea regală daneză și a câștigat numeroase premii. *Atelierul lui Bertel Thorvaldsen* aduce un omagiu sculptorului și colecționarului danez Bertel Thorvaldsen care și-a desfășurat cea mai mare parte a activității la Roma, devenind cel mai important sculptor neoclasic, după moartea lui Antonio Canova. Tabloul redă figura impozantă a sculptorului danez – nu doar în calitatea de confrate, ci și de figură principală a mișcării neoclasice. Alegerea lui Bang de a reda atelierul de la Roma a lui Thorvaldsen este deliberată: remarcabila productivitate a atelierului acestuia era posibilă atât datorită organizării cât și metodelor de lucru unice. Reputația lui Thorvaldsen era atât de mare, încât primea neîncetat comenzi, atât publice cât și particulare, iar pentru a satisface cererile, el angaja sculptori și studenți la arte. Acești angajați modelau în lut schițele lui Thorvaldsen, creau modele de ipsos și, în final, făceau câte copii erau necesare. Pentru că stilul neoclasic nu a mai fost la modă în deceniile ce au urmat, sculptura lui Thorvaldsen a fost uitată și doar la mijlocul secolului XX opera sa a început să fie din nou apreciată. Redarea de către Bang a atelierului lui Thorvaldsen conferă dimensiuni monumentale figurii acestuia, un tribut adecvat adus de un compatriot. AA



Grădinile Tuileries, pe vreme ploioasă | Camille Pissarro

1899 | ulei pe pânză | 65 x 92 cm | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

Bazându-se pe experiență practică și nu pe teorii abstracte, scopul inițial al impresioniștilor era să picteze ceea ce vedeau într-un anumit moment. În Franța anilor 1860, ei au scos la propriu arta afară din atelier, adesea pictând *en plein air*, folosind tușe rapide și surprinzând culorile prin jocul luminii și al umbrelor și atmosfera schimbătoare, nu doar în peisaje, ci și în scene de viață modernă. Camille Pissarro (1830–1903) a fost singurul pictor din cadrul mișcării care a expus la toate cele opt expoziții ale impresioniștilor între 1874 și 1886. Deși figură centrală a mișcării, în primii ani ai carierei a evitat să picteze Parisul, preferând să înfățișeze peisaje rurale în afara orașului. Dar în anii 1890, obligat să stea într-un apartament închiriat din Paris, din cauza vederii tot mai slăbite, el a devenit pictorul prin excelență al orașului modern. *Grădinile Tuileries, pe vreme ploioasă* face parte dintr-o serie de „studii de vreme", pictate de la fereastra unui apartament care dădea spre parc, către Sena. Tabloul dovedește fidelitatea lui Pissarro pentru stilul impresionist: culorile complementare, cerul de un albastru pal și potecile brun și oranj juxtapuse punctelor de alb și gri-argintiu pentru a capta atmosfera unică a unei zile ploioase. Dedicarea lui Pissarro față de arta sa și încurajarea altor artiști precum Cézanne și Gauguin de a folosi „natura ca ghid" au constituit puntea între două generații de artiști, impresioniștii și postimpresioniștii. AIB



Art Nouveau

Fovism și Cubism

Suprarealism

Expresionism abstract

Modernism

anii 1900



Magnolia | Wilhelm List

cca 1900 | ulei pe pânză | 110 x 100 cm | colecție privată

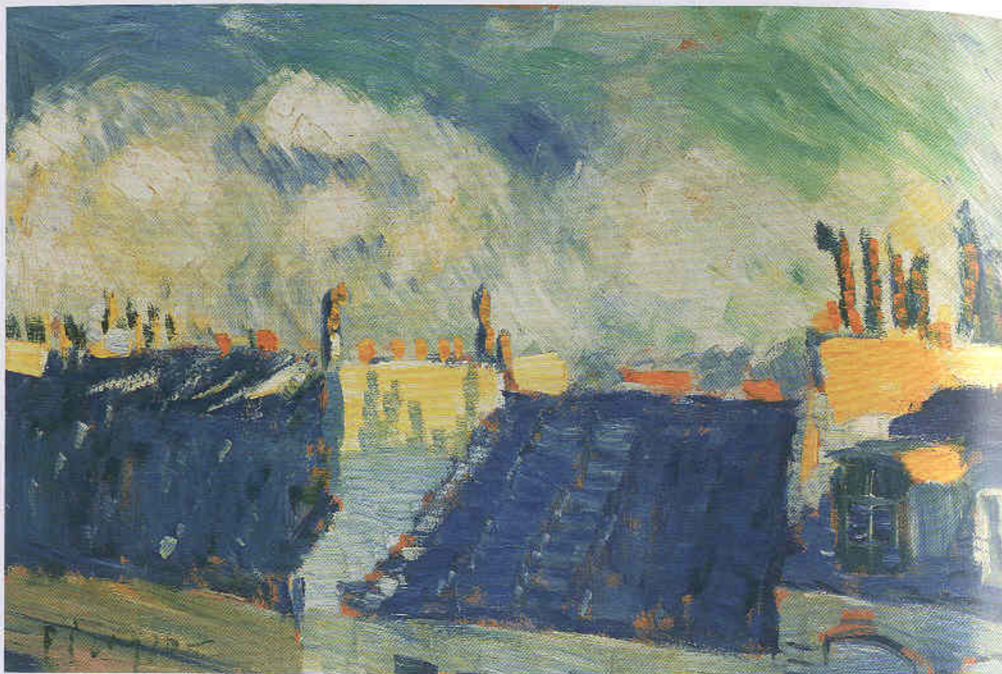
Începutul secolului XX cunoaşte o puternică înflorire a artei; artişti precum Wilhelm List (1864–1918), care fuseseră deja influențați de impresionişti, au aflat şi chiar au contribuit la Art Nouveau. List a studiat la Academia de Arte Frumoase din Viena, continuându-şi pregătirea la München şi Paris. A fost comparat cu Gustav Klimt, cei doi fiind colegi de facultate, deşi Klimt era cu doi ani mai în vârstă. În 1897, List a fost unul din cei 19 artişti vienezi – printre care Klimt, Egon Shiele şi Carl Moll – care au înființat gruparea vieneză Sezession; şi, în plus, primul artist care a expus în clădirea grupării. A colaborat la revista *Ver Sacrum* din 1898 până în 1903, numărându-se printre cei doisprezece ilustratori ai catalogului publicat de grupare în 1902, cu un număr ce îi era dedicat lui Beethoven. În anul 1905, List şi Klimt au părăsit grupul vienez. În *Magnolia*, artistul abia a schițat câteva detalii fine în zona lacului şi a copacilor din fundal; cât despre iarba de pe mal, aceasta arată de parcă ar fi fost pictată de van Gogh. În schimb, magnolia însăşi este reprezentată cu o mare bogăție de detalii: simți că ai putea întinde mâna şi ai putea culege florile de pe ramuri. Lucrarea respiră şi un sentiment impresionist: dacă ar fi existat şi nişte nuferi pe lac, pictura ar fi semănat cu pânzele lui Monet. Întreaga compoziție are un cadraj ferm, aproape într-o manieră fotografică, amintind de fascinația pentru fotografie, specifică acelor vremuri. List a fost şi un remarcabil portretist care folosea, în mod caracteristic, o tehnică a culorilor divizate şi tuşe fine şi lungi. A rămas cunoscut îndeosebi pentru gravurile lui în lemn şi în piatră, alternativ. **RA**



Lan de grâu | Emil Nolde

cca 1900 | acuarelă | colecție privată

Emil Nolde (1867–1956) s-a apucat de pictat la 40 de ani; anterior studiase sculptura în lemn, lucrase ca designer de mobilier şi predase cursuri de desen ornamental. Născut la o fermă din Schleswig, în Germania, picturile sale timpurii descriau peisaje rurale fantastice, în care munții erau înfățişați ca nişte căpcăuni; vânzarea acestor lucrări i-a asigurat lui Nolde mijloacele necesare pentru a studia pictura în mod temeinic. Nolde a frecventat diferite şcoli de arte în 1898 şi 1901, petrecându-şi timpul şi cu „peisagiştii" de la Dachau, ceea ce înseamnă că, în 1900, când a făcut *Lanul de grâu,* el încă mai studia. În această lucrare, fundalul dens, întunecat, albastru-închis e străpuns din dreapta şi din stânga de intense fulgerări aurii ce orientează privirea atât spre pământ, cât şi spre casa luminată într-un roşu izbitor. Nolde era ferm convins că se poate ajunge la provocarea răspunsurilor emoționale prin intermediul culorii, fiind un admirator al lui Manet, Cézanne, Munch şi al simboliştilor francezi. „Am avut un număr impresionant de percepții vizuale în această vreme, fiindcă oriunde mi-aş fi întors privirea, natura, cerul, norii, totul era viu... iar aceste lucruri îmi stârneau entuziasmul în aceeaşi măsură în care mă chinuiau, cerându-mi să le pictez." Tabloul e scăldat într-o lumină eterică, indicând o legătură aproape spirituală cu peisajul, o temă la care Nolde avea să se întoarcă adesea. Acest fapt dezvăluie scopul artistului de transformare a naturii prin introducerea unui sentiment emoțional. În 1906, a cerut să fie primit membru al grupului expresionist german Die Brücke (Podul), şi s-a integrat imediat. Nolde e considerat unul dintre cei mai mari acuarelişti ai secolului XX. **AIB**



Acoperișuri albastre | Pablo Picasso

1901 | ulei pe carton | 39 x 57,7 cm | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

Lucrarea arată perspectiva către ultimul etaj al unei clădiri din Boulevard de Clichy din camera lui Pablo Ruiz y Picasso (1881–1973). Albastrul penetrant al ardeziei acoperișurilor pariziene este oglindit parțial de cerul de deasupra, unde sclipiri galbene și verzi sunt, de asemenea, vizibile în norii groși. Coama acoperișurilor are stropi palizi de soare. Este o lucrare meditativă cu scena văzută de Picasso de la fereastra camerei unde a trăit și a lucrat; se prezintă ca un vis și ne oferă niște repere asupra acestei etape de început a activității lui, o perioadă de descoperire și de experimente. Într-o analiză critică a expoziției lui Picasso de la galeria lui Ambroise Vollard, din iunie 1901, s-a făcut comparație între opera lui și aceea a unei game largi de artiști contemporani, de la Toulouse-Lautrec la Matisse. Picasso avea un instinct deosebit în a descoperi lucruri noi și esențiale și în a produce imagini coerente care susțineau stilurile aflate încă în dezvoltare. În *Acoperișuri albastre*, maniera impresionistă apare cu claritate în tușele scurte și energice. Dar calmul acestei scene este în contrast cu frământările vieții lui Picasso din vremea respectivă. Prietenul său, Casagemas, se sinucisese, iar Picasso, îndurerat, mai rămâne doar pentru o scurtă vreme la Paris, întorcându-se la Barcelona în 1902. Înainte de a părăsi Franța, Picasso a început o serie de picturi, desăvârșite ulterior în perioada „albastră": descrieri melancolice ale săracilor și oprimaților, ale morții și efemerității. Prin evocarea liniștită a unui moment trecător de calmă contemplare, *Acoperișuri albastre* este un precursor neavizat al unor astfel de imagini. **RW/JP**



Toamnă, Cele cinci cruci | Akseli Gallen-Kallela

1902 | tempera și ulei pe pânză | 76 x 145 cm | colecție privată

Înainte de a se ocupa de *Toamnă, Cele cinci cruci*, Akseli Gallen-Kallela (1865–1931) a triumfat la Expoziția Universală de la Paris, din 1900, printr-o impresionantă desfășurare de creativitate: a executat fresce, mobilier, țesături, picturi și lucrări grafice de design pentru Pavilionul finlandez, încununate cu medalii. Lucrarea de față reprezintă schița unei fresce dintr-un mausoleu particular din Pori, Finlanda. Sunt combinate aici diverse elemente specifice lucrărilor artistului finlandez, mai ales pentru respectiva perioadă – expresionismul, amprenta stilizată din Art Nouveau, precum și atracția față de peisajul autohton. Gallen-Kallela a fost puternic influențat de țara sa, cu locuitorii și cu peisajul ei natural, zugrăvindu-și adesea fie compatrioții, fie tăcutele și elegantele ipostaze ale naturii, precum aceasta. *Toamnă, Cele cinci cruci* reprezintă o melancolică odă dedicată unei naturi surprinse în adormirea premergătoare iernii; cerul sumbru anunță o furtună, apa lacului este neagră, iar frunzele sunt deja îngălbenite și veștede. Mausoleul pentru care a fost comandată această lucrare a fost ridicat în amintirea unei fetițe de 11 ani. Cele cinci cruci cernite par să jelească, simbolizând moartea verii. Paleta e remarcabilă prin simplitatea ei, cuprinzând doar șase culori. Chiar dacă pictura nu se referă, în mod direct, la un loc anume, ea e puternic înrădăcinată în pasiunea pictorului pentru țara lui și, în special, pentru peisajul ei dramatic. Gallen-Kallela a fost membru al grupului expresionist german Die Brücke, iar această lucrare amintește de emoțiile puternice, caracteristice genului. El a fost un pasionat susținător al unei distincte identități culturale finlandeze, la formarea căreia a contribuit prin opera lui. **RK**



Debarcarea căpitanului Cook la Botany Bay, 1770
Emmanuel Phillips Fox

1902 | ulei pe pânză | 192 x 265 cm | National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

În 1770, exploratorul și căpitanul de vas James Cook pășea pe plaja de la Botany Bay – un eveniment care a dus la întemeierea unei noi colonii și, în cele din urmă, la nașterea unei națiuni. Părți din Australia fuseseră cartografiate de exploratorii anteriori, dar Cook a descoperit un loc foarte potrivit pentru înființarea unei așezări. La peste un secol de la eveniment, Emmanuel Phillips Fox (1865–1915) a comemorat momentul, producând una dintre cele mai cunoscute imagini din arta australiană. Lucrarea a fost comandată pentru a marca încă un episod important din istoria australiană – și anume faptul că șase colonii au devenit o federație care, în final, și-a format propriul parlament, în data de 1 ianuarie 1901. Fox a reprezentat o alegere firească pentru comanda lucrării. El era poate cel mai remarcabil artist de origine australiană de la începutul secolului XX, recunoscut în Europa și în Australia pentru penelul său viguros și pentru modul subtil de întrebuințare a culorii. Pictorul fondase deja o școală de arte la Melbourne, fusese ales asociat al Société Nationale des Beaux Arts din Paris, expunând, totodată, în mod regulat la London's Royal Academy. Tema lucrării *Debarcarea căpitanului Cook la Botany Bay, 1770* e redată în stilul eroic, amintind de picturile franceze cu subiect istoric din secolul XIX. Unul dintre profesorii lui Fox fusese Jean-Léon Gerome, cunoscut pentru genul acesta de lucrări. În imagine, Cook le cere oamenilor lui să înfigă drapelul britanic, reclamând astfel teritoriul în numele Marii Britanii. Unul dintre soldați îngenunchează pentru a îndeplini ordinul. Fox voia poate să sugereze că Australia era aproape total sub influența Marii Britanii. **CR**



Visul cavalerului
Richard Mauch

1902 | ulei pe pânză | colecție privată

Un cavaler călare își urmează drumul prin lumea unui vis erotic, populată de nimfe dansând în natură. Cu multe prilejuri, portretistul de origine austriacă Richard Mauch (1874–1921) a creat, în stilul Art Nouveau de la începutul secolului XX, o pictură clasică, înfățișând romantice mituri medievale, fantezii, motive naturaliste și o oarecare sexualitate „decadentă". La vremea când picta acest tablou, Mauch era deja puternic conectat la Art Nouveau atât în Germania cât și în Austria, și, în special, la Secessionul münchenez. Asocierea artiștilor din München s-a desprins de curentul principal, pregătind terenul pentru Jugendstil, mișcare a cărei influență a fost imensă. Spre deosebire de lucrarea lui Rafael, *Viziunea cavalerului* (cca 1504), în care un cavaler adormit visează că trebuie să aleagă între Virtute și Plăcere, cavalerul lui Mauch, asemenea artistului liber-cugetător pe care îl întruchipează, pare să se desprindă de arta trecutului, de problemele și dilemele ei tradiționale. În tablou, pe o potecă presărată cu flori, cavalerul se îndreaptă direct către o tânără dezbrăcată a cărei atitudine e, în mod vădit, una de întâmpinare. Relația iminentă dintre cei doi e subliniată de roșul pelerinei fetei – desfăcută în mod simbolic –, care răspunde culorii roșii a costumației cavalerului. Stilul delicat al execuției transmite convingător sentimentul unei scene onirice. Picturile erotice ale lui Mauch au fost considerate scandaloase la timpul respectiv; totuși, ele arată ancorarea lui Mauch în atmosfera timpului, împreună cu alți artiști contemporani, precum austriacul Gustav Klimt, a cărui fascinație pentru formele și nuditatea feminină a provocat de asemenea vâlvă. **AK/SaP**



Țărancă bătrână | Paula Modersohn-Becker

1903 | ulei pe pânză | 71 x 59 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Paula Modersohn-Becker (1876–1907) este privită acum ca o precursoare a expresionismului. Atrasă de primitivismul care l-a determinat pe Paul Gauguin să cutreiere Pacificul, ea l-a găsit în curtea propriei case în 1898, în apropierea locuinței familiei ei din Bremen, Germania, în cadrul coloniei artiștilor din Worpswede. Artiștii de acolo împărtășeau o viziune romantică, simbolică, privind peisajul „liric" ca pe o alternativă la mecanicizarea și urbanizarea în creștere. Modersohn-Becker a fost, de asemenea, influențată de cele patru călătorii de lucru la Paris – una dintre ele făcută în același an în care a pictat *Țărancă bătrână*. Acolo l-a întâlnit pe sculptorul Auguste Rodin. *Nabiștii* (postimpresioniștii) și, în special, Édouard Vuillard au reprezentat o altă sursă de inspirație pentru ea. Modersohn-Becker se simțea solidară mai ales cu mamele și copiii care trăiau doar din cultivarea pământului. După cum o spunea chiar ea: „Am încercat dintotdeauna să imprim chipurilor pe care le-am pictat ori desenat simplitatea naturii". În tabloul de față, o țărancă vârstnică stă obosită și resemnată cu munca ei. Este un portret plin de compasiune, degajând calm și atemporalitate, construit plat cu contururi puternice care distilează „naturalismul" aparent al chipului, până la esență – expresivitatea femeii evocată în special de ochii ei. Efectul poate fi privit ca o anticipare a experimentelor întreprinse de Pablo Picasso la nivelul formei și care vor culmina, patru ani mai târziu, în *Les Demoiselles d'Avignon*. Din nefericire, Modersohn-Becker a lucrat doar zece ani; artista a murit de infarct la nașterea primului ei copil. **JH**



Orașul | August Strindberg

1903 | ulei pe pânză | 94,5 x 53 cm | Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

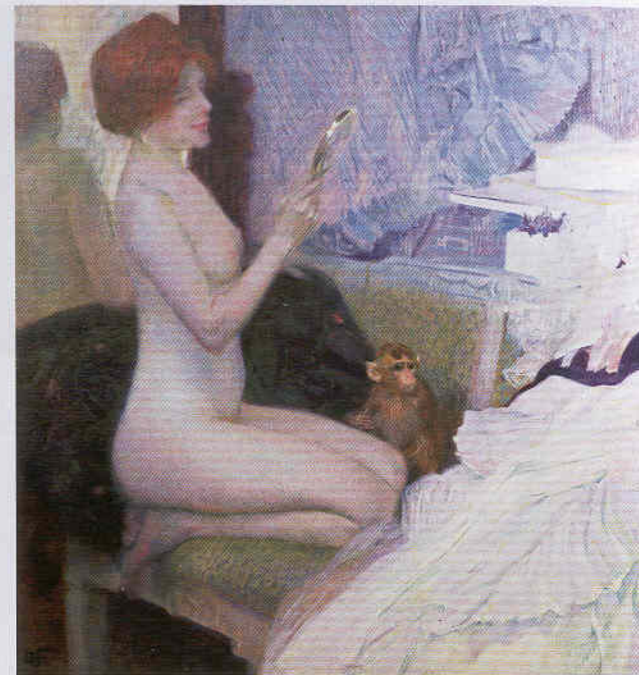
Dramaturgul, poetul și romancierul suedez Johan August Strindberg (1849–1912) s-a născut la Stockholm și a fost fiul unui agent maritim. A studiat estetica și limbile moderne la Universitatea din Uppsala și a devenit profesor înainte de a lucra o vreme ca actor amator. A avut trei căsnicii deosebit de zbuciumate și a scris mai mult de șaptezeci de piese, multe dintre ele reflectând acele aspecte ale căsniciilor lui care l-au marcat cel mai puternic. Pe lângă scris, a fost interesat de fotografie, pictură și alchimie. În romanul lui autobiografic, *Fiul unei servitoare*, povestește că pictura îl făcea „nespus de fericit – de parcă ar fi luat hașiș". În cursul vieții, Strindberg a suferit de afecțiuni mentale în câteva rânduri. Episoadele lui psihotice și personalitatea lui introspectivă sunt dezvăluite în multe dintre picturile având ca subiect scene de furtună și peisaje marine. *Orașul* a fost terminat în timpul unei perioade deosebit de prolifice în activitatea sa de pictor. Stockholmul natal apare ca o luminiță îndepărtată, dar intensă la limita orizontului, prinsă între o mare și un cer violente și întunecate. S-a afirmat despre astfel de subiecte cu peisaje violente că ar fi reprezentarea vârtejului de îndoieli și emoții care-l cuprindea frecvent pe Strindberg. A suferit un timp de mania persecuției; sentimentul de izolare în mijlocul unei mari frământări este, de altfel, o temă recurentă în picturile sale. Motivul furtunii puternice pe mare și al orizontului îndepărtat este unul care apare în mod constant. Fără nici o explicație, Strindberg s-a oprit din pictat în 1905, cu șapte ani înainte de moarte. **TS**



Muntele Sainte-Victoire | Paul Cézanne

1902–1904 | ulei pe pânză | 70 x 89,5 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

La baza ambițiilor nutrite de Paul Cézanne (1839–1906) în privința picturii se află dorința de a reprezenta natura în forma ei cea mai elementară și mai rudimentară. Adesea, acest lucru a însemnat reprezentarea într-o manieră abreviată a unui peisaj, a unei naturi moarte sau a unei figuri. *Muntele Sainte-Victoire* poate fi interpretat astfel ca o serie de decizii încredințate pânzei de-abia în momentul în care artistul a fost sigur că exista o oarecare fidelitate între forma văzută și imaginea plastică. Încă din copilărie, Cézanne cunoștea și urcase muntele acesta din sudul Franței, de lângă orașul său natal Aix-en-Provence. A continuat, de altfel, până la moarte, să cutreiere vechile poteci care străbăteau muntele. Prima dată l-a pictat în 1882, deși în aceste studii muntele era unul dintre multele elemente care compuneau peisajul de ansamblu. Începând cu 1886, muntele ajunge să domine picturile dedicate acestei regiuni. În studiul de față, tușele lui Cézanne, deși rămân discrete, dau coerență întregului. Deși muntele ocupă numai al treilea registru al compoziției, el rămâne separat de case, iar felul nediferențiat de tratare a frunzișului din planul apropiat își are corespondent în întrebuințarea aceleiași game de albastru atât pentru munte cât și pentru cer. Felul în care în *Muntele Sainte-Victoire* natura este redusă la unități esențiale nu indică doar gradul de concentrare și precizie vizuală cu care Cézanne reprezintă subiectul, ci anticipează totodată experimentele legate de formă, percepție și spațiu, realizate de cubism. **CS**



Vanitate | Otto Friedrich

1904 | ulei pe pânză | 130 x 125 cm | colecție privată

Ungurul Otto Friedrich (1862–1937) a trăit la Viena și a lucrat atât în Austria, cât și în Germania. Viena începutului de secol XX era căminul lui Sigmund Freud (1856–1939), părintele psihanalizei, ale cărui scrieri despre inconștient și despre dezvoltarea sexualității au influențat arta contemporană. O serie de expoziții cu anticipare modernistă realizate de grupul Sezession, între anii 1898 și 1905, și avându-l în frunte pe Gustav Klimt (1862–1918), au angajat artiștii vienezi și intelectualitatea implicată în afirmarea a noi concepte despre sine. *Vanitate* a fost pictată ca reacție împotriva acestui cadru de activitate intelectuală și artistică. Tânăra femeie îngenuncheată, al cărei trup dezbrăcat reflectă palida lumină violetă din jurul ei, se privește admirativ într-o oglindă care reflectă o altă oglindă din spatele ei. Faldurile moi ale unei rochii albe sugerează că femeia se pregătește să-și petreacă seara undeva; tocmai își verifică rujul și coafura. O maimuțică privește spre rochie cu o expresie de stranie seriozitate. Maimuța poate fi un mesager al timpului care va altera frumusețea femeii sau un avertisment al promiscuității care derivă din abuzul forței de seducție; mai poate sugera și că a-ți privi reflectarea propriei persoane nu poate oferi vreun răspuns. *Vanitate* de Friedrich redă femeia cu mai multă blândețe decât întâlnim în cazurile nudurilor distorsionate ale contemporanilor săi Egon Schiele și Oskar Kokoschka. Într-un caracteristic stil vienez, Friedrich întrebuințează linii sugestie și un colorit strălucitor și nenatural, pentru a seduce privitorul unui budoar al vanităților și meditațiilor. **SWW**



Sir James Matthew Barrie
Sir William Nicholson

1904 | ulei pe pânză | 56 x 52 cm |
Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, MB

William Nicholson (1872–1949) a ajuns să se afirme ca designer de afișe prin anii 1890. În prima decadă a secolului XX s-a apucat de portret și scenografie. În 1904, a fost angajat pentru a proiecta decoruri și costume pentru prima reprezentație cu *Peter Pan* de James Matthew Barrie, la Duke of York's Theatre din Londra. Acesta a fost momentul când Barrie a acceptat, nu fără împotrivire, să-i pozeze. Avem în față o prezentare uimitor de posomorâtă a unui scriitor care tocmai se afla pe culmile succesului. Barrie este redat aproape complet din profil, cu mâinile în buzunare. Are trăsături bolnăvicioase, deși ochii exprimă o oarecare vioiciune. Cea mai mare parte a pânzei este goală, personajul fiind micșorat și izolat prin ceea ce-l înconjoară. Nici măcar un singur detaliu sau vreun strop de lumină nu poate contrazice acea „pasiune pentru tonuri joase" prin care umoristul contemporan Sir Max Beerbohm îl descria pe Nicholson. Portretul poate fi citit în termeni psihologici ca o expresie a singurătății lăuntrice a lui Barrie sau poate că este o reflectare a deciziei lui Nicholson de a evita orice formă de vanitate – un angajament față de tonul scăzut, înțeles ca esență a bunului-gust. **RG**



Nașterea lui Venus
Odilon Redon

cca 1905 | ulei pe pânză | 54 x 73 cm |
colecție privată

La începutul secolului XIX, pretutindeni în Europa se respectau ideile simbolismului atât în artă, cât și în literatură. Odilon Redon (1840–1916) a fost un artist plastic asociat cu această mișcare. După ce a luptat în războiul franco-prusac, s-a stabilit la Paris, rămânând relativ necunoscut, până în momentul în care a fost menționat în romanul simbolist din 1884 *A Rebours (În răspăr)* de J.K. Huysmans. Simboliștii încercau să elibereze lumea contemporană industrializată prin artă. Redon și-a creat o manieră inedită, transformând constant natura în viziuni sumbre și fantezii stranii. În *Nașterea lui Venus*, artistul ne oferă propria interpretare a unui mit clasic. Această imagine este tipică pentru genul de lucrări produse de Redon la începutul secolului XX, când abandonase stilul sumbru de până atunci. Pictura este realizată într-o manieră foarte surprinzătoare, contururile îngroșate sugerând că Venus s-ar afla într-o peșteră. Fundalul este suprarealist – nu este clar unde se află Venus – ea ar putea fi în cer sau într-o cochilie pe fundul mării. Redon lasă răspunsul pe seama imaginației privitorului. **JJ**



Bărci în port, Collioure
André Derain

1905 | ulei pe pânză | 38 x 46 cm |
Royal Academy of Arts, Londra, Marea Britanie

André Derain (1880–1954) a frecventat pictura la Académie Carriere din Paris, cu mai vârstnicul coleg Henri Matisse. Sub influența acestuia, Derain s-a familiarizat ulterior cu opera lui Signac și Seurat, făcând apel în propria sa artă la inovațiile simboliștilor și neoimpresioniștilor. *Bărci în port, Collioure* a fost pictat în vara lui 1905, când Derain și Matisse au lucrat în acest mic port pescăresc de la Mediterana. În ciuda subiectului tradițional, modul aplicării culorilor pe pânză trebuie să le fi părut nefinisat și chiar stângaci contemporanilor, însă Derain considera că tocmai aceste blocuri fragmentate de culori vii erau mijlocul cel mai indicat de transmitere a efectului luminii puternice, în prezența căreia contrastul tonal era anulat. În 1906, Derain a primit comandă pentru o serie de imagini citadine din Londra, în care înfățișări ale Tamisei, amintind de opera lui Monet, cu două decenii în urmă, erau reinterpretate. Un surprinzător tradiționalist, Derain a fost, totodată, un colaborator de marcă al fovilor, un grup care a pus bazele expresionismului abstract. **JG**



Collioure
André Derain

1905 | ulei pe pânză | 60 x 73,5 cm |
Scottish National Gallery of Modern Art, MB

André Derain (1880–1954) a crescut în orășelul francez Chatou de lângă Paris. Douăzeci de ani mai târziu, împărțea un atelier cu un alt pictor, Maurice de Vlaminck. Cei doi s-au influențat reciproc, utilizând o paletă similară de culori luminoase aplicate prin tamponări puternice, pentru a obține efecte de lumină potrivite pentru redarea peisajelor mediteraneene. *Colliure* a fost terminat în vara lui 1905, după ce Derain își încheiase stagiul militar. Lucrând împreună cu Matisse în portul din sudul Franței, artistul își grunduia pânzele cu alb, înainte de a aplica mozaicul compact de culori strălucitoare pentru a obține acel efect de lumină intensă lipsită de umbre. Derain, un expert în stilul neoimpresionist, a folosit teoriile culorii concepute de artiști ca Seurat pentru a combina realitatea cu efectele compoziției artificiale bazate pe culori intense. Pânza a fost cumpărată, mai târziu, de negustorul Ambroise Vollard și expusă la Salon d'Automne împreună cu lucrări ale lui Matisse, Vlaminck și alții; cu această ocazie, artiștilor, care expuseseră ca un grup, li s-a spus *Cage aux Fauves* (Cușca cu fiare sălbatice) tocmai datorită modului lor „sălbatic" de a întrebuința culoarea. Expoziția a marcat nașterea fovismului. **JG**



Peisaj din Lejre | Vilhelm Hammershøi

1905 | ulei pe pânză | 41 x 68 cm | Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

Acest peisaj de vară calm și vălurit a fost pictat în 1905 de artistul danez Vilhelm Hammershøi (1864–1916), la vremea când devenise deja consacrat. A studiat la Academia Regală de Arte din Copenhaga, iar mai târziu la Kunstnernes Studieskole (Școala de Artă), unde s-a familiarizat cu tehnica *plein-air*-ului. A primit aprecieri din partea unor oameni de cultură contemporani, precum artistul francez Pierre-August Renoir (1841–1919) și poetul german Rainer Maria Rilke (1875–1926). *Peisaj din Lejre* ne oferă o perspectivă asupra peisajului de țară de lângă Roskilde, la sud-vest de Copenhaga. Peisajul ocupă o treime din suprafață; cerul, cu norii săi pufoși, ocupă restul. Hammershøi a reluat moliciunea norilor în aspectul dealurilor care sunt, de asemenea, molcome și line. Absența detaliului și a unei focalizări precise este evidentă în întreaga lucrare, dominată de tonuri ușoare de umbră și lumină. Câmpul galben din dreapta aduce singura culoare complementară. O atmosferă liniștită ca aceasta trădează o vădită preocupare estetică; o caracteristică vizuală care este evidentă și în alte lucrări ale artistului, în special în cazul lucrărilor de interior. Hammershøi a călătorit prin întreaga Europă – Olanda și Anglia erau destinațiile lui preferate –, iar James Abbot McNeill Whistler (1834–1903) a fost o sursă de inspirație pentru el. Lucrarea deschide o lume picturală ce ne invită să reflectăm la un cadru care ne provoacă, la rândul lui, la tot mai multă reflecție și contemplație. **SML**



Băiatul cu pipă | Pablo Picasso

1905 | ulei pe pânză | 100 x 81,5 cm | colecție privată

În 2004, *Garçon à la Pipe* – sau *Băiatul cu pipă* – s-a vândut cu suma de 104 milioane de dolari, unui licitator anonim, la casa Sotheby's din New York, devenind cel mai scump tablou din lume de la acea dată. Pablo Picasso (1881–1973) avea 24 de ani când l-a pictat; *Băiatul cu pipă* este una dintre cele mai poetice lucrări din perioada „roz", fiind pictat în momentul de tranziție de la tonalitățile reci și sumbre ale perioadei „albastre". Picasso trăise în sărăcie în Montmartre din 1904; pe parcursul anului 1905, s-a îndepărtat de figurile stilizate și sfrijite ale perioadei anterioare în favoarea unui clasicism mai armonios cu acrobați și clovni de la circul din apropiere. În șase luni și-a deschis și și-a luminat atât paleta de culori cât și subiectele, devenind tot mai atras de acei oameni diferiți de restul societății. Lucrarea de față este una din cele mai apreciate imagini ale frumuseții adolescentine. Modelul a fost probabil „petit Louis", un băiat care vizita, în mod regulat, atelierul artistului. Potrivit lui Picasso, băiatul „stătea pe la atelier, uneori câte o zi întreagă. Mă privea cum lucram. Îi plăcea asta". Un număr de studii preliminare pentru tablou îl arată pe băiat în variate poziții, dar cel mai închegat studiu îl descrie așezat ca în compoziția finală. Totuși, aceasta diferă de orice studiu preliminar, iar expresia indiferentă a băiatului imprimă o ambiguitate imaginii. Încoronat cu o cunună de trandafiri, ținând o pipă și încadrat de buchetele de pe peretele din spatele lui, „petit Louis" devine o figură misterioasă. **SH**



Les Grandes Baigneuses | Paul Cézanne

1900–1906 | ulei pe pânză | 127 x 196 cm | National Gallery, Londra, Marea Britanie

De-a lungul activității sale, Paul Cézanne (1839–1906) a revenit, în multe rânduri, la câteva subiecte. Mont Sainte-Victoire, muntele care străjuia localitatea de baștină Aix-en-Provence, a fost un astfel de subiect; numărul mare de lucrări dedicate acestui munte deosebit dovedește cât de departe era dispus să meargă Cézanne pentru a face explicit un aspect recognoscibil al lumii exterioare. De prin 1870, *baigneuses* (femeile la scaldă) a devenit un alt subiect recurent în opera lui Cézanne. În 1895, pictorul a început să lucreze pe o serie de pânze de mari dimensiuni, tratând tema *baigneuses*, temă pe care a continuat-o până la moartea sa, în 1906. Trei mari pânze, fiecare zugrăvind femei la scăldat, reprezintă punctul culminant – chiar dacă nu soluția – al acestei teme care, asemenea studiilor cu Muntele Sainte-Victoire, i-au oferit mijloacele prin care structura interioară a lumii percepute senzorial putea fi redată în mod vizual. Unsprezece femei sunt grupate astfel de Cézanne ca și cum ar fi împletite între ele; de aici și sentimentul unei continuități vizuale de la stânga spre dreapta. Impresia de continuitate formală este transmisă și de tușele egale ca grosime ale artistului folosite atât pentru descrierea personajelor, cât și a mediului înconjurător. Cu toate că subiectul, la un anumit nivel, rămâne îndatorat precedentului clasic, Cézanne a aplicat un set de tehnici la vremea respectivă radicale, pentru a realiza o reprezentare a formei umane absolut „modernă". **CS**



Câmpuri, Rueil | Maurice de Vlaminck

cca 1906 | ulei pe pânză | 55 x 65 cm | Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spania

Aproape lipsit de o pregătire artistică, Maurice de Vlaminck (1876–1958) și-a câștigat existența ca violonist, ciclist de curse și soldat, înainte de a se dedica picturii. În 1901, și-a amenajat un atelier împreună cu André Derain la Chatou, în afara Parisului. În același an, a fost impresionat de lucrările lui van Gogh, unul dintre artiștii care au avut o profundă influență asupra sa. La vremea realizării acestei picturi, Vlaminck și Derain erau recunoscuți ca membri de frunte ai fovismului, care scandaliza gusturile tradiționaliste cu întrebuințarea non-naturalistă a culorilor intense și neamestecate. Vlaminck era convins că singurele lucruri esențiale în pictură sunt „instinctul și talentul", disprețuind lecțiile maeștrilor din trecut. Cu toate acestea, peisajul reprodus se află, în mod evident, pe linia de descendență din van Gogh până la impresioniști. Cu acești predecesori, Vlaminck împărtășea o aplecare spre pictura în aer liber și spre peisaj văzut ca o celebrare a naturii. Tușa ruptă prin care culoarea este întinsă ușor pe cea mai mare parte din pânză (culoarea fără valorație a acoperișului fiind singura excepție) amintește, totodată, de lucrările lui Monet ori Sisley. Linia cursivă a desenului este a lui van Gogh. În schimb, Vlaminck folosește culoarea într-un mod radical diferit. Culorile pure așternute pe pânză direct din tub și tonurile intense transformă o scenă potențial calmă a peisajului francez suburban într-un magnific spectacol de foc de artificii. Acest peisaj ne poate părea splendid și fermecător, dar trebuie să ne imaginăm și că energia pe care o degajă i-a lăsat publicului de atunci impresia unei picturi țipătoare și primitive. **RG**



Fritza von Riedler | Gustav Klimt

1906 | ulei pe pânză | 153 x 133 cm | Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Austria

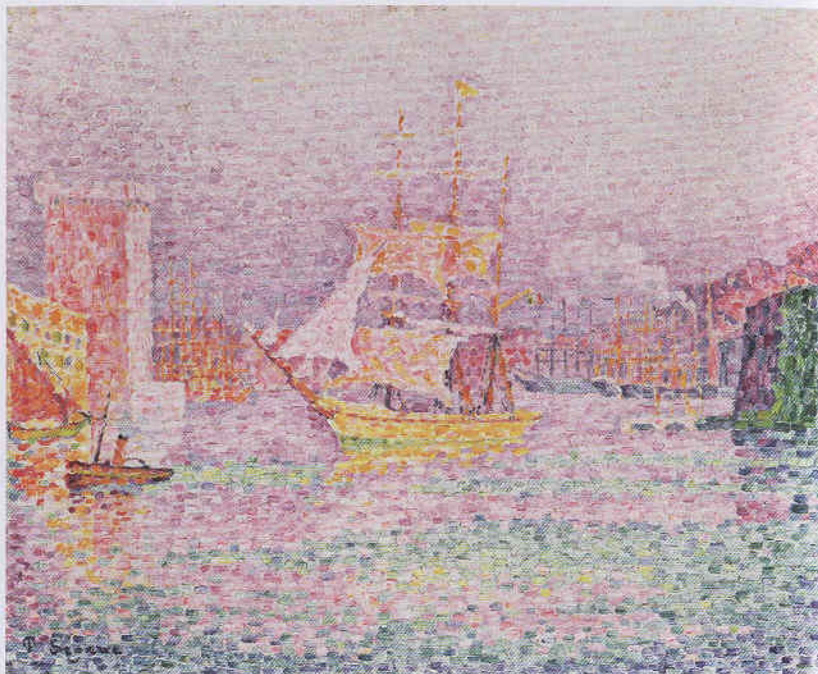
Ca fiu de gravor în aur şi argint, nu este de mirare că lucrările de mai târziu ale lui Gustav Klimt (1862–1918) strălucesc cu splendoarea unui mozaic bizantin. De fapt, Klimt vizitase Ravena, în 1903, pentru a vedea mozaicurile de la San Vitale. Şi-a început cariera cu decoraţia arhitecturală, în timpul realizării bulevardului Ringstrasse din Viena, lucrând la Burgtheatre şi la Kunsthistorische Museum. Nimic nu-l pregătise însă să facă faţă puternicelor obiecţii faţă de frescele sale pentru Universitatea din Viena unde, potrivit criticilor, panourile *Filosofie*, *Medicină* şi *Jurisprudenţă* erau nepotrivite şi imorale. Dezgustat de reproşuri, se apucă, între 1904 şi 1906, de o serie de portrete de femei. Fritza von Riedler se arată dintr-un scaun stilizat, acoperită de o spumă de dantelă albă şi panglici grele de satin. Doar ţinuta ei aristocratică, dimensiunea şi poziţia ocupată în compoziţia piramidală o împiedică să fie înghiţită de elementele decorative. Fiecare parte a pânzei este împodobită cu forme geometrice şi organice, realizate în aur şi argint. Capul femeii este încadrat de o ornamentală fereastră-vitraliu; acest cadru semnalează importanţa personajului, deşi Klimt utilizase deja acest procedeu şi înainte, în cazul portretelor *Emilie Flöge* (1902) sau *Margaret Stonborough-Wittgenstein* (1905). Aplatizarea scaunului acţionează tot ca o ramă, în sensul că îi permite celei care stă în el să apară ca singurul obiect tridimensional din scenă. Deşi pictura lui Klimt pare să fie la antiteza celei mai tinere generaţii de expresionişti, influenţa exercitată de el este indiscutabilă. **WO**



Autoexaminare | Carl Larsson

1906 | ulei pe pânză | 95,5 x 61,5 cm | Uffizi, Florenţa, Italia

O instituţie naţională în patria lui, Carl Larsson (1853–1919) a depăşit sărăcia lucie din copilărie pentru a deveni unul dintre cei mai importanţi artişti suedezi. Marele său succes se datorează reprezentărilor idealizate ale vieţii domestice, pe care a trăit-o alături de soţia sa, Karin, şi de cei trei copii ai lor. Cuplul şi-a proiectat casa de la ferma lor din Sundborn, unde farmecul ţărănesc suedez se îmbina cu sofisticarea artistică. Reproducerile după aceste picturi şi jovialele istorisiri ale lui Larsson, care le însoţeau, au ajuns la un public larg. Oamenii iubeau ceea ce li se părea că însemna o întoarcere la tradiţionala viaţă suedeză de la ţară. Tabloul *Autoexaminare* sugerează însă că idila nu era chiar perfectă. Larsson vine în faţa noastră pentru a se examina cu atenţie, având o expresie de asprime tăcută. Ţine în mână cu o forţă îndârjită o păpuşă macabră. Karin se află în fundal, ascunsă de o fereastră, faţa ei fiind în parte acoperită. Deşi la prima vedere cei doi alcătuiesc unul din cele mai iubitoare cupluri, ei par separaţi unul de celălalt, trăind fiecare în propria lume. Nu se ştie în ce măsură Karin era nemulţumită pentru că îşi abandonase propria carieră de pictor pentru a deveni soţie şi mamă – chiar dacă mamă creatoare. Este sigur, în schimb, că Larsson se simţea uneori înlănţuit de soţie atât prin obligaţia de a picta, în mod repetat, interioarele aranjate de ea, cât şi prin aşteptările publicului care considera că Larsson nu va face nimic altceva. Indiferent de ideea care a stat la baza acestei lucrări, Larsson o privea ca pe cel mai izbutit autoportret al lui. Tabloul demonstrează talentul autorului ca desenator şi pictor, înzestrări adeseori neglijate de cei care-i privesc opera doar ca pe încă un exemplu de artă victoriană sentimentală. **AK**



Portul Marsilia | Paul Signac

1907 | ulei pe pânză | 46 x 55 cm | Muzeul Ermitaj, Sankt Petersburg, Rusia

Paul Signac (1863–1935) se gândise inițial să devină arhitect, dar, în 1884, i-a întâlnit pe Claude Monet și pe Georges Seurat, fiind impresionat de culorile primului și de metodele sistematice de lucru și de teoria culorii ale celui de-al doilea. La 21 de ani, a devenit adeptul fidel al lui Seurat, trecând de la arhitectură la pictură. Sub influența lui Seurat, Signac a abandonat tușele vagi ale impresionismului pentru a experimenta stilul pointillist. În fiecare vară, Signac părăsea Parisul și picta peisaje viu colorate ale țărmului francez. Era pasionat de navigație și, începând cu 1892, a călătorit într-o micuță ambarcațiune prin aproape toate porturile Franței, Olandei și din jurul Mediteranei. S-a întors cu acuarele luminoase în care schițase în viteză lucrurile văzute și pe care le picta pe pânze mari, în atelier. Tehnica pointillistă existentă în picturile sale constă în aplicarea unor mici puncte de culoare și este cunoscută uneori ca „divizionism". Signac a mers chiar mai departe decât Seurat în deșirarea metodică a luminii în elementele ei de culoare pură și a trasat tușe dreptunghiulare care seamănă cu niște bucățele de sticlă colorată. În 1901, a pictat o versiune mai mică și mai puțin emoționantă decât această vedere a portului din Marsilia. Luminozitatea extraordinară a lucrării de față reiese din aplicarea de pigmenți puri, neamestecați; influența exercitată asupra sa de pictori mai tineri, precum Henri-Edmond Cross, André Derain și Henri Matisse este evidentă. Artiștii s-au inspirat reciproc, iar Signac a jucat un rol important în dezvoltarea fovismului. **SH**



Domnișoarele din Avignon | Pablo Picasso

1907 | ulei pe pânză | 244 x 234 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

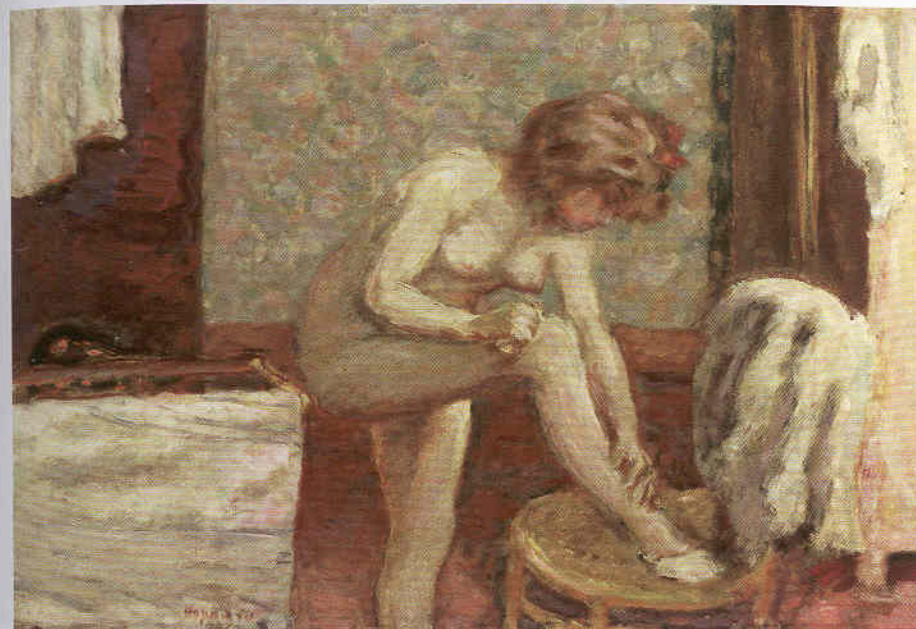
Pablo Ruiz y Picasso (1881–1973) avea 25 de ani și deja o reputație serioasă ca artist când a început să lucreze la o pictură pe care obișnuia să o numească *„mon bordel"*. Punctul de plecare pentru lucrarea care avea să devină una dintre cele mai cunoscute și mai apreciate imagini ale secolului XX îl constituise amintirea unui bordel de pe Calle Avignon din Barcelona. Pentru a face, ca artist, un pas radical înainte, era nevoie de un asemenea subiect neconvențional. Inițial, lucrarea a fost văzută de un grup de prieteni – printre care Matisse și Derain –, în iulie 1907. Numai că reacția lor a fost atât de negativă, încât Picasso nu a expus tabloul în public timp de aproape zece ani. Nu este de mirare că lucrarea a fost considerată ofensatoare. Cinci femei dezbrăcate se uită provocator din tablou, țintuind privitorul prin expresia lor neliniștitoare. Picasso ne expune unei provocări vizuale – multitudinea unghiurilor de vedere, atitudinile provocatoare ale prostituatelor și măștile ce distorsionează chipurile celor două femei din dreapta, toate aceste elemente se combină pentru a genera puterea tulburătoare a picturii (chiar în afara cunoașterii subiectului de către privitor). Această amintire a unui *bordello* a devenit o viziune a puterii sexuale redată într-un stil geometric radical, ce semnalează pașii spre cubism făcuți de Picasso. *Domnișoarele din d'Avignon (Les Demoiselles d'Avignon)* este recunoscută drept un punct de referință capital în arta secolului XX. Lucrarea conține elemente ce aveau să fie preluate de curentele moderniste, provocând lumea artei și publicul. **RW**



Trei femei și o fetiță jucându-se în apă
Félix Edouard Vallotton

1907 | ulei pe pânză | 130 x 195,5 cm | Kunstmuseum, Basel, Elveția

Născut în Lausanne, Félix Edouard Vallotton (1865–1925) a părăsit Elveția la vârsta de 17 ani pentru a deveni pictor la Paris. A studiat la Académie Julian și s-a alăturat nabiștilor („profeți", în ebraică) postimpresioniști care-i includeau pe Pierre Bonnard și Édouard Vuillard. Nabiștii erau influențați de lucrările lui Paul Gauguin, Vincent van Gogh și ale simboliștilor. Pe lângă artele plastice, nabiștii s-au implicat și în alte domenii, în grafică de carte, ilustrații, mobilier și decor de teatru. Opera lui Valloton este, la rândul ei, diversă, cuprinzând desene, picturi, sculpturi și scrieri. A expus în mod regulat, iar modernismul operelor sale, în special al gravurilor în lemn, i-a atras o atenție apreciabilă. Pe la începutul secolului, Valloton s-a hotărât să se concentreze asupra picturii, în special asupra nudurilor și a peisajelor. Liniile simple, stilizate, din *Trei femei și o fetiță jucându-se în apă*, dezvăluie interesul artistului pentru simbolism și Art Nouveau, precum și influența gravurilor japoneze. Personajele pânzei întruchipează câteva perioade ale feminității, de la copilărie la femeia adultă și apoi la cea de vârstă mijlocie. Atitudinea deschisă, sugerând inocența, a fetiței din dreapta este pusă în contrast cu cea a femeii mature din stânga: cu brațele încrucișate și cu o expresie ursuză, aceasta arată dezgustul față de propriul trup, cu sânii lăsați și coapsele îngroșate. Femeia privește cu invidie către cele două tinere ale căror trupuri senzuale și fecunde emană un evident sentiment de libertate, în timp ce fetița își anticipează cu nerăbdare propria maturizare. **OR/CK**



În camera de baie
Pierre Bonnard

1907 | ulei pe pânză | 50 x 73 cm | Galerie Daniel Malingue, Paris, Franța

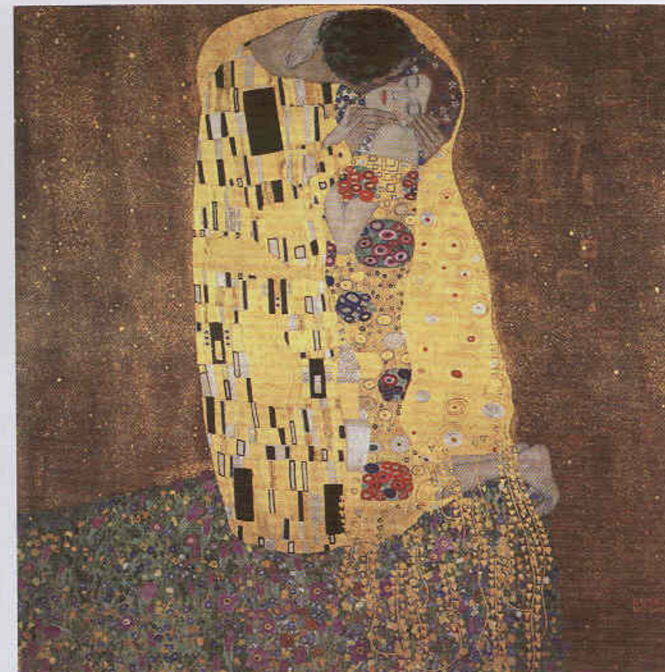
Spre sfârșitul anilor 1880, Pierre Bonnard (1867–1947) urma, în același timp, cursurile de artă la École des Beaux-Arts și la Académie Julian, precum și pe cele de drept. Aceasta este perioada în care îi întâlnește pe Édouard Vuillard, Maurice Denis și Paul Sérusier; cu toții au devenit membri ai grupului care avea să fie cunoscut ca nabiști (cuvânt ebraic care înseamnă „profet"). A intrat în avocatură în 1889, dar a renunțat la drept, câțiva ani mai târziu, pentru a se dedica total vocației artistice. La vremea aceea, era deja puternic influențat de Paul Gauguin (așa cum erau, de altfel, toți membrii grupării), fiind și un admirator al artei japoneze. Din 1891 până în 1899, nabiștii au organizat, în mod regulat, expoziții proprii, cu cărți, afișe, vitralii, decoruri de teatre, precum și picturi. Spre sfârșitul acestei perioade, Bonnard începea să se desprindă de grup: prima lui expoziție individuală a avut loc în 1896, la galeria Durand-Ruel, din Paris. *În camera de baie* este un exemplu perfect al stilului *intimiste*, propriu lucrărilor care zugrăvesc scene casnice, de intimitate. Asemenea lui Degas, Bonnard era atras de erotismul camerei de baie, de plăcerea simplă a femeii în timp ce se șterge, și de tonurile calde întrebuințate pentru a reda pielea umedă și înviorată. Modelul preferat al artistului pentru realizarea acestui gen de tablouri era soția lui, Marthe. Bonnard a fost și un pasionat fotograf, iar dragostea sa pentru cadrajul fotografic poate fi întâlnită în multe dintre picturile lui, de exemplu în *Oglinda* (1908), unde o femeie care se îmbăiază este văzută reflectată parțial în oglindă. **LH**



Construirea gării Pennsylvania | George Bellows

1907–1908 | ulei pe pânză | 79 x 97 cm | Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, SUA

Pictorul și litograful american George Wesley Bellows (1882–1925) s-a născut în Columbus, Ohio. Cu un an mai tânăr decât Picasso, a urmat cursuri de artă la New York School of Art, sub îndrumarea lui Robert Henri; a aderat apoi la Școala Ashcan, o grupare de artiști specializați în redarea metropolei New York și a locuitorilor ei. Scurta carieră a lui Bellow (a murit la vârsta de 42 de ani) nu l-a împiedicat să devină unul dintre cei mai mari artiști ai timpului său. Avea 26 de ani când a fost ales membru asociat al National Academy of Design, din New York; tot atunci a pictat *Construirea gării Pennsylvania*. În 1913, Bellow a contribuit la organizarea expoziției Armory Show, în cadrul căreia a expus și el. Șase ani mai târziu a plecat din New York pentru a deveni profesor la Art Institute of Chicago. *Construirea gării Pennsylvania* a rămas una dintre lucrările sale remarcabile. Clădirea gării Pennsylvania a fost considerată una dintre culmile modernității. În această pictură putem aprecia extraordinara stăpânire a luminii, contrastul dintre culorile închise și cerul albastru, cu minunate răsfrângeri oranj. Caracteristice primelor sale lucrări sunt tușele energice și consistența pastei, ceea ce furnizează o largă textură vizuală acestei imagini deosebit de riguroase. Însă Bellows rămâne cunoscut, mai ales, prin minunatele sale descrieri ale vieții crude și haotice din New York. Picturile lui fac parte acum din cele mai mari colecții americane precum National Gallery din Washington, Whitney Museum of American Art și MoMa din New York. **JJ**



Sărutul | Gustav Klimt

1907–1908 | ulei și aur pe pânză | 180 x 180 cm | Österreichische Galerie, Viena, Austria

Mișcarea vieneză Sezession, din jurul anului 1900, îi includea pe Charles Rennie Mackintosh și grupul Glasgow Four, care aveau să influențeze direcția artei și a meșteșugurilor artistice europene. Deși Gustav Klimt (1862–1918) părăsea Sezession în 1905, el a rămas influențat de Margaret Macdonald, soția lui Mackintosh, al cărei stil linear cuprindea și întrebuințarea pietrelor semiprețioase. Klimt mai abordase subiectul satisfacției, cel mai notabil în ultimul panou al *Frizei Beethoven* din 1902, prin care ni se amintește o propoziție din *Oda bucuriei* a lui Schiller: „A săruta întreaga lume". Klimt a transformat semnificația politică largă a formulei lui Schiller într-una mult mai personală, localizând îmbrățișarea într-un spațiu uterin, care se păstrează în *Sărutul*. Aici, scena este decorată cu formele biomorfice circulare, reluate și umplute cu flori pe veșmântul femeii. În schimb, îmbrăcămintea bărbatului este decorată cu forme dure, dreptunghiulare. Ambele tipuri de decorațiuni sunt rezultatul viziunii simbolice a lui Klimt. Imaginea este atât de seducătoare, încât ușor ne poate scăpa protoexpresionismul stilului lui Klimt, vizibil în degetele îndoite de la picioare și în mâna răsucită a femeii, precum și în culoarea pielii, sugerând putrefacția. Acest expresiv stil grafic, împreună cu excesul de decorație voluptuoasă din opera lui Klimt explică de ce multe din lucrările lui, în special *Medicina*, *Jurisprudența* și *Filosofia*, au fost primite cu aversiune. Și totuși, tocmai această latură a operei lui Klimt i-a influențat pe contemporanii săi mai tineri. **WO**



Fete din Dalarna la baie
Anders Zorn

cca 1908 | ulei pe pânză | 84 x 50 cm | Nationalmuseum, Stockholm, Suedia

Anders Zorn (1860–1920) s-a născut în Mora, Suedia, și a studiat la Academia Regală de Artă din Stockholm. Această pictură în ulei, cu o atmosferă aparte, înfățișează două fete îmbăindu-se într-un ciubăr; întreaga scenă este luminată de flăcările unui foc dogoritor. Zorn a fost deosebit de preocupat de efectele de lumină și, mai ales, de lumina proiectată asupra apei și a corpului omenesc; multe dintre lucrările lui prezintă o strălucitoare claritate a luminii și a atmosferei, având un aspect fotografic. *Fete din Dalarna la baie* este o compoziție neobișnuită, amintind cumva de Degas, de care Zorn se apropiase pe vremea șederii lui în Paris. Artistul îi frecventa, de asemenea, pe Renoir și, în mod special, pe Rodin; ceva din spiritul fiecăruia din acești doi artiști se regăsește în opera lui Zorn. Înainte de a se apuca de lucrul la *Fetele din Dalarna*, artistul revenise deja de la Paris la Mora, orașul lui de baștină, unde a rămas până la moarte. Zorn a contribuit mult la dezvoltarea orașului; numeroase dintre picturile sale au ca subiect oameni și cadre din zonă. Zorn a fost totodată un portretist apreciat, iar la moartea sa strânsese o sumă considerabilă din pictat. **TP**



Mornington Crescent
Walter Richard Sickert

1908 | ulei pe pânză | colecție privată

Walter Richard Sickert (1860–1942) a locuit în Mornington Crescent, în nordul Londrei; peisajul citadin local se regăsește în multe dintre lucrările sale. Sickert a creat câteva serii de picturi în care a explorat, în mod repetat, un subiect sau un loc înainte de a trece la o nouă temă. Printre aceste teme se numără spectacolele de music-hall, Veneția, Dieppe și Camden, acesta din urmă fiind protagonistul unei cunoscute serii intitulate „Crimele din Camden". Ușurința de a lucra în același timp la mai multe lucrări l-a ajutat să devină un artist foarte prolific. *Mornington Crescent* e una dintre cele câteva lucrări care au în centru tema prostituatei. În acest tablou, lumina caldă care învăluie trupul femeii îi sugerează îndeletnicirea, reflectând doar zonele provocatoare ale trupului ei, în timp ce picioarele și fața îi rămân în umbră. Lumina din *Mornington Crescent* e mult mai blândă decât lumina crudă din celebra sa pânză *La Hollandaise* (1906), unde trupul dezbrăcat al femeii tolănite în pat este punctat, în mod dezagreabil, de razele soarelui care vin printr-o fereastră ascunsă privirii. După Primul Război Mondial, stilul lui Sickert s-a schimbat, pictorul începând să întrebuințeze culori mai puternice, uneori surprinzător de luminoase, experimentând și tușe vagi, aproape nefinisate. **LH**



Femeie cu pălărie neagră
Kees van Dongen

1908 | ulei pe pânză | 100 x 81 cm | Muzeul Ermitaj, Sankt Petersburg, Rusia

Pictorul olandez Cornelis Theodorus Maria van Dongen (1877–1968) s-a născut la Delfshaven și s-a pregătit la Academia Regală de Arte Frumoase din Rotterdam. În 1897, s-a mutat la Paris unde și-a petrecut o mare parte din viață, pictând, la început, într-o manieră impresionistă. Picturile sale au devenit, cu timpul, tot mai pline de culoare și mai îndrăznețe, astfel că prin 1906 s-a alăturat fovilor, adică „animalelor sălbatice". Doi ani mai târziu, a aderat, pentru o scurtă perioadă, la gruparea expresionistă germană Die Brücke („Podul"), ale cărei lucrări erau, de asemenea, viu colorate și împletite cu intensitate emoțională. *Femeie cu pălărie neagră* este una dintre cele câteva lucrări care înfățișează femei purtând pălărie, lucrări reduse la minimum în privința compoziției, dar cu o mare forță senzuală. Paleta restrânsă de roșu, verde și negru, precum și formele simple subliniate de-o linie utilizată economic determină puternica focalizare a imaginii. Van Dongen a pictat numeroase portrete de societate, mărindu-și veniturile prin executarea de ilustrații umoristice în gazeta franceză *Revue Blanche;* calitatea lucrărilor sale de maturitate nu s-a mai ridicat însă la nivelul atins de pânzele din tinerețe. **TP**



María și Elena pe plajă
Joaquín Sorolla y Bastida

1908 | ulei pe pânză | 26, 5 x 22, 5 cm | Museo Sorolla, Madrid, Spania

Cam pe la 1900, Joaquín Sorolla y Bastida (1863–1923) s-a îndepărtat de realismul social, creația sa intrând într-o fază mai matură. În anii următori, Sorolla a ajuns în prima linie a impresionismului spaniol. O schimbare atât de mare însemna renunțarea la rigiditatea formelor clasice și interesul pentru pictura în aer liber. Sorolla a dobândit recunoașterea internațională, fiind cel mai important pictor al luminii mediteraneene și al senzației de mișcare. A pictat portrete și subiecte cotidiene, dar cele mai luminoase și mai plăcute dintre lucrările sale sunt cele legate de mare. Sorolla era fascinat de lumina orbitoare a soarelui din Valencia natală, fascinație reflectată în perspectivele spontane și curajoase din aceste picturi. În *María și Elena pe plajă* avem un exemplu clar al talentului lui Sorolla. Protagonistul adevărat al lucrării este intensitatea luminii soarelui, cu umbrele ei reflectate de plajă, de nisip și de apă, în timp ce tușele ușoare ale artistului stăpânesc o compoziție minuțios alcătuită. Deși tratarea luminoasă a umbrelor și așternerea fluentă a culorii urmează îndeaproape idealurile școlii franceze, Sorolla ne oferă o interpretare ceva mai personală a folosirii cromatice. **DC**



Moara Winkel în lumina soarelui, 1908
Piet Mondrian

1908 | ulei pe pânză | 114 x 87 cm | Haags Gemeentemuseum, Haga, Olanda

Deși, astăzi, Piet Mondrian (1872–1944) e cunoscut mai ales ca pictor abstract, la începutul carierei îmbrățișase o gamă largă de stiluri, artistul fiind de părere că subiectul unei lucrări e tot atât de important ca și felul în care este redat. Mondrian susținea că arta e disciplina căreia îi revine sarcina de a descrie o imagine clară a lumii, iar această convingere l-a făcut, în cele din urmă, să suprime din opera lui orice iluzie a spațiului pictural în favoarea unei compoziții mai adecvate la cele două dimensiuni ale pânzei. Chiar și în peisajele sale timpurii – imitări îndemânatice ale impresionismului lucrărilor de atmosferă ale compatrioților săi – Mondrian a exprimat o nevoie de a crea un mediu care să fie de o frumusețe inocentă și desăvârșită. De fiecare dată când s-a ocupat de mori, biserici sau dune de nisip, pe care le-a pictat într-un stil luminos, splendid colorat, Mondrian și-a dedicat întreaga atenție jocului luminii naturale asupra diferitelor obiecte. *Moara Winkel în lumina soarelui, 1908*, poate cea mai bună lucrare executată de artist în această manieră, își găsește sursa imediată în viziunea puternic fovă din lucrările lui Matisse și Derain. Îl putem vedea deja pe Mondrian combinând geometrii abstracte cu blocuri de culoare neamestecată. Cu toate acestea, nici o perspectivă nu e mai falsă decât aceea care îl vede pe Mondrian indiferent la conținutul formal, angajat în căutarea unor armonii exclusiv decorative. Convingerile utopice sincere care l-au condus la abstractizare erau întemeiate pe viziunea platoniciană asupra realității – pe credința că realitatea înconjurătoare este doar o reflexie a unui adevăr mai adânc –, și această viziune era pe punctul de a fi exprimată în picturi precum *Moara Winkel în lumina soarelui, 1908*. **PB**



Brita la pian
Carl Larsson

1908 | creion, cărbune și acuarelă pe hârtie | 97 x 63 cm | colecție privată

Aceasta e una dintre picturile lui Carl Larsson (1853–1919) care zugrăvește viața de familie la țară, din zona rurală Sundborn, și care l-au făcut pe artistul suedez atât de cunoscut. În această pictură ne e prezentată tânăra sa fiică Brita, unul dintre cei șapte copii ai lui Larsson prezenți, în mod constant, în lucrările tatălui lor, unde sunt surprinși în timpul unor îndeletniciri diverse. Larsson este apreciat mai ales pentru acuarelele sale; prefera tonurile echilibrate și proaspete oferite de acuarele în schimbul culorilor în ulei, iar lucrarea de față e compusă, în bună măsură, din câteva zone bidimensionale de culoare. Asemenea multor artiști europeni de la acea vreme, Larsson era un mare admirator al stampelor japoneze, remarcabile prin caracterul discret al ornamentației. Pictura accentuează obiectele din cameră și ornamentația bogată a piciorului sculptat al unui pian și a pupitrului pentru note. Compoziția neobișnuită prezintă, în primul plan, un obiect de mari dimensiuni (pianul) și un subiect (Brita) care e aproape în totalitate ascuns în spatele pianului. Toate aceste trăsături evocă stampele japoneze la modă pe atunci. Specific acuarelei utilizate de Larsson – deși poate cu mai multă atmosferă, lumină și umbră –, acest tablou are calitatea ilustrațiilor din cărțile cu povești. Ceea ce a creat nu e decât o simplă artă suedeză decorativă îmbogățită de variate influențe europene și orientale. Cu toate că privitorul nu poate vedea decât un colț al camerei, e limpede că decorul este simplu, luminos și ordonat. Larsson și soția sa, Karin, au proiectat sau au realizat fiecare parte a casei lor. Pe lângă alte talente artistice, Karin a fost și un înzestrat designer de textile și a realizat propriile accesorii de interior. **AK**



Peisaj, Murnau | Alexei von Jawlensky

1908–1909 | ulei pe carton | 50 x 52 cm | Museum Kunst Palast, Düsseldorf, Germania

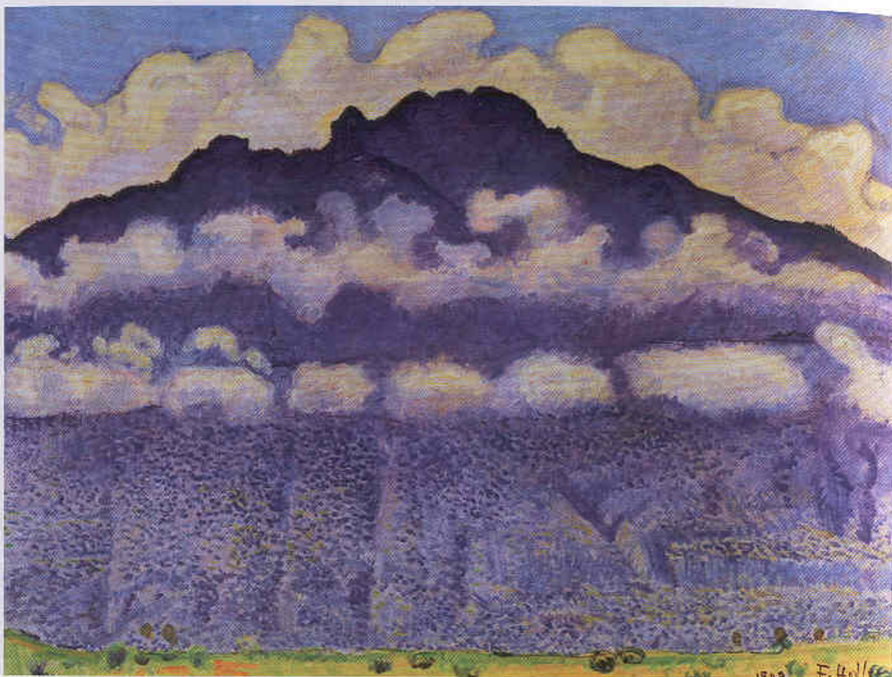
Această pictură, una dintr-o serie de mai multe cartoane executate *en plein air*, e un bun exemplu al stilului expresionist târziu la care a ajuns Alexei von Jawlensky (1864–1941), marcând o etapă importantă în apariția artei abstracte. Asemenea lui Kandinsky, prietenul său, Jawlensky și-a petrecut cea mai mare parte din viață în Germania. Cei doi s-au întâlnit pentru prima dată în anul 1897, la Școala de pictură Azbé din München. Unsprezece ani mai târziu, după ce au călătorit prin Franța și au asimilat principiile postimpresioniștilor și ale cubiștilor, Jawlensky și Kandinsky, împreună cu prietenele lor Marianne von Werefkin și Gabriele Münter, au petrecut vara în Murnau, la poalele Alpilor bavarezi. Kandinsky și Münter au cumpărat o casă aici, iar în anul următor Jawlensky și Werefkin i-au vizitat din nou. În pictura reprodusă aici vedem, în depărtare, casele albe cu acoperișuri roșii înclinate din Murnau. Lucrarea e organizată în zone de culoare contrastantă, fără a sugera volumul sau adâncimea. Contururile închise sunt preluate din arta vitraliului, din bisericile ortodoxe – influența artei rusești bisericească și populară era inevitabilă pentru un artist care dorea să insufle artei sale o intensitate spirituală neîntâlnită în experimentele mai formale ale avangardei. Münter spunea, mai târziu, despre acea perioadă: „Am făcut un uriaș salt înainte... de la imitarea naturii, într-un stil mai mult sau mai puțin impresionist, la sentimentul că am atins un adevăr interior pe care l-am redat printr-o abstracțiune". Pentru toți cei patru pictori, aceasta a fost o perioadă de puternică creativitate, dar se poate spune că Jawlensky a profitat cel mai mult și că influența lui Jawlensky asupra lui Kandinsky avea să fie una profundă. **RB**



Portretul unei tinere îmbrăcate în roșu, 1908–1909 | Piet Mondrian

1908–1909 | ulei pe pânză | 49 x 41,5 cm | Haags Gemeentemuseum, Haga, Olanda

Pieter Cornelis Mondriaan (1872–1944) – cunoscut ca Piet Mondrian, după ce a renunțat la un „a" în 1912 – se identifică, în special, cu stilul neoplasticist de pictură, apropiat de condiția unui limbaj universal de pictură, cât și cu cercul utopic al artiștilor preponderent olandezi strânși, începând cu 1917, în jurul periodicului *De Stijl (Stilul)*. Cu toate acestea, Mondrian s-a raportat la *De Stijl* ca un independent, iar lexiconul componentelor plastice, care a devenit sinonim cu neoplasticismul – grile negre și dreptunghiuri roșii, galbene, albastre și albe –, s-a făcut remarcat de-abia la capătul unui proces îndelungat și laborios de evoluție artistică. Interesul bine documentat al lui Mondrian pentru teozofie (un sistem de credințe care se concentrează pe ideea că se poate dobândi o cunoaștere profundă și altfel decât prin mijloace empirice) a început pe la 1900. *Portretul unei tinere îmbrăcate în roșu, 1908–1909* își are rădăcinile în teozofie. Într-o lume înghețată în tăcere, fata îmbrăcată în roșu este poziționată central și construită într-un mod care anunță compozițiile rectilinii executate între anii 1920–1930. Pictura sugerează că, înainte chiar de a fi încercat compozițiile inspirate din cubism din anii 1911 și 1912, Mondrian era înclinat să-și reducă subiectul până când acesta ajungea la un conținut minim de referențe. Pictor figurativ de excepție, cu mult înainte de a deveni un mare pictor abstract, Mondrian a fost poate unul dintre ultimii artiști care mai credeau în puterea artei de a transforma formele și convențiile societății. **PB**



Scenă montană | Ferdinand Hodler

1909 | ulei pe pânză | colecție privată

La 14 ani, pictorul elvețian Ferdinand Hodler (1853–1918) și-a început ucenicia pe lângă peisagistul Ferdinand Sommer, după care și-a continuat pregătirea cu Barthelemy Menn, un elev de-al lui Ingres. Instruirea timpurie l-a familiarizat cu unii dintre cei mai mari artiști europeni. Ceva mai târziu, ajungând la Paris, a fost impresionat de Gauguin și Seurat. Acest amestec de influențe explică atât interesul său pentru elementele topografice ale naturii, cât și intenția de a dezvălui mai mult decât se poate vedea, în mod obișnuit, atunci când privim un peisaj. Subiectul acestui tablou e redus la elementele lui esențiale. Hodler a înlăturat detaliul și a ignorat, în bună măsură, tradiția perspectivei. Muntele capătă o formă nedeslușită și plată. Încadrat de o fâșie de iarbă și de niște nori care se ridică, muntele este deopotrivă un portret și un subiect de meditație. El umple cadrul și apropierea lui ne obligă să ne gândim la relația noastră cu el. Suprapunerea neobișnuită a celor două straturi de nori din fața muntelui servește la separarea jumătății inferioare, de albastru mai deschis, de violetul prin care e colorat vârful muntelui. Execuția cu puncte de culoare – care e mai puțin riguroasă, dar mai expresivă decât în lucrările pointilliste – subliniază strălucirea pantelor domoale și obligă ochiul să urmeze mișcarea sugerată, pentru a se odihni pe vârful muntelui. Hodler credea că pictorul trebuie să se obișnuiască să privească natura ca pe o suprafață plată; această idee are ecouri în afirmația lui Maurice Denis că, înainte ca pictura să devină un cal de luptă, un nud sau orice altceva, ea e, esențial, o suprafață plană acoperită de culori organizate într-o ordine anume. În această privință, Hodler anticipează abstracționismul. **WO**



Spre seară | Gabriele Münter

1909 | ulei pe lemn | 49 x 70 cm | Galerie Daniel Malingue, Paris, Franța

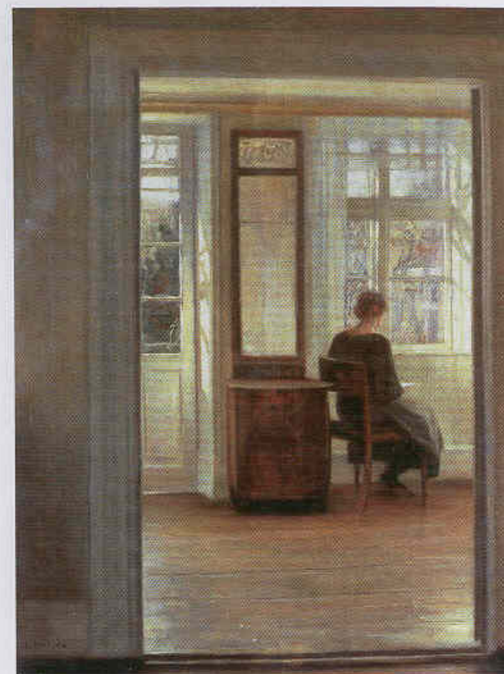
Întrucât majoritatea academiilor oficiale de artă din Germania începutului de secol XX nu acceptau femei, Gabriele Münter (1877–1962) a studiat la școala *Phalanx*, fondată de Kandinsky la München. Aici, Münter a descoperit postimpresionismul și pe viitorul ei partener. La prima vedere, *Spre seară*, cu zonele sale plane și mari de culoare intensă, e clar inspirat din Gauguin sau, probabil, din fovi. Chiar dacă această influență a fost un factor ajutător, tabloul datorează multe interesului artistei pentru pictura bavareză pe sticlă, descoperită în 1908. Münter a învățat tehnica picturii pe sticlă de la unul dintre meșteșugari și le-a transmis entuziasmul ei lui Jawlensky și Kandinsky, care și-au însușit-o la rândul lor. Cu toate că *Spre seară* este o pictură pe lemn și nu pe sticlă, ea prezintă aceleași forme simple, mereu conturate, precum și aceleași culori strălucitoare. S-a mai sugerat că Münter a fost prima din grupul Der Blaue Reiter care a descoperit desenele copiilor. Culorile sunt arbitrare, și chiar dacă tema omului care străbate un drum roșu către sfârșitul amiezii e prozaică, pictura are ceva din atmosfera unui basm. Munții albaștri reprezintă o referință indirectă la partenerul pictoriței, Kandinsky, care la vremea respectivă își elabora teoriile despre culoare și formă, așa cum le-a expus în *Muntele albastru* (1909). Kandinsky încetase să mai fie profesorul Gabrielei. El însuși a început să-și descompună subiectele în forme simplificate de tipul celor construite de copii, ca un răspuns direct la inițiativa lui Münter. Pentru o lungă perioadă de timp, opera artistei a fost eclipsată de succesul lui Kandinsky, dar începe să dobândească recunoașterea pe care o merită. **WO**



Dans I | Henri Matisse

1909 | ulei pe pânză | 260 x 390 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

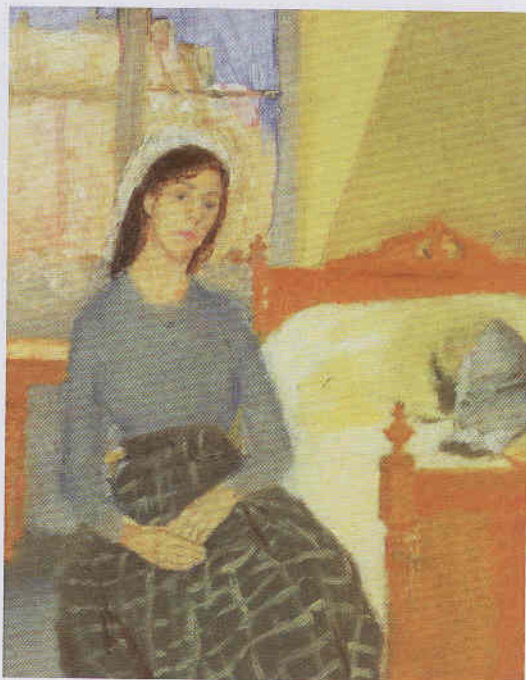
Această uriașă pictură a lui Henri Matisse (1869–1954) este un studiu la scară mare a unei lucrări comandate de baronul industriei textile rusești, Serghei Șciukin. Șciukin a fost sponsorul cel mai important al lui Matisse, cu mult înainte ca formele radical simplificate și culorile șocante să fie unanim apreciate în Franța sa natală. Matisse s-a născut în nordul Franței și a fost secretarul unui avocat înainte ca o criză de apendicită să-i schimbe viața. În timp ce se afla în convalescență, Matisse a început să picteze; în 1891, s-a mutat la Paris pentru a deveni artist. În 1908, Matisse a publicat articolul „Însemnările unui pictor", unde descrie esența artei sale. „Întreaga organizare a picturilor mele este expresivă. Locul ocupat de personaje sau de obiecte, spațiul rămas liber... totul joacă un rol", scria el. Motivul cercului de dansatori fusese întrebuințat de artiști încă din perioada clasică și, de altfel, aceasta este o temă la care Matisse s-a întors în mod repetat de-a lungul carierei sale. La fel ca în *Dans II* (1910), dansatorii sunt pictați plat, dispuși peste zonele și ele plate de albastru ale cerului și de verde ale dealului. Dilatați de-a lungul pânzei, aproape ieșind din ea, dansatorii formează un model circular de mișcare ritmică. Acolo unde cele două mâini tind să se atingă, dar încă nu reușesc, Matisse creează un sentiment de tensiune dinamică. În 1910, când a fost văzută pentru prima dată, pictura a fost criticată pentru lipsa ei de relief, pentru absența perspectivei și pentru formele grosolane. De fapt, prin modul revoluționar în care *Dans* folosește culoarea, linia și forma, lucrarea se află la originea a două curente importante din pictura secolului XX: expresionismul și abstracționismul. **JW**



Doamnă în interior | Carl Holsøe

1900–1910 | ulei pe pânză | 38 x 51 cm | colecție privată

Carl Vilhelm Holsøe (1863–1935) a studiat la Academia Regală de Arte din Copenhaga și, sub îndrumarea pictorului P.S. Krøyer, a urmat cursurile de la Kunstnernes Studieskole (Școala de Arte). Aici s-a împrietenit cu un coleg, Vilhelm Hammershøi, care l-a încurajat să se ocupe de picturile de interior. *Doamnă în interior* reprezintă imaginea unei stări de pace interioară. O doamnă în haine de culoare închisă stă într-un scaun, în dreapta lucrării, cu spatele la noi, părând să citească ori să privească pe geam. Scaunul, de culoare închisă, este așezat lângă o masă de toaletă cu o oglindă încadrată într-o ramă întunecată de lemn. Această mobilă de culoare închisă e pusă în contrast cu cele două ferestre luminoase care întâmpină soarele, inundând camera de lumină. Dintr-odată însă, observăm că ne uităm la imaginea dintr-o oglindă, iar camera se află, de fapt, în spatele nostru. Rama oglinzii devine cadru într-un cadru. Aceste efecte subtile se manifestă în siluetele și în planurile mari de nuanțe de ocru și brun-închis. Conturul ferestrelor, pardoseala de lemn și marginea superioară a oglinzii converg unele spre celelalte, fiind echilibrate de liniile verticale formate de oglinzi, grătarele ferestrelor și ținuta dreaptă a doamnei. Cu toate că Holsøe a pictat și flori sau naturi moarte, el s-a întors în permanență la subiectele oferite de interioarele locuințelor celor din clasa de mijloc, ocupându-se, într-o mai mare măsură, de reprezentarea detaliilor arhitecturale decât de portretele locatarilor. Această aspirație spre echilibru în cadrul unei zone restrânse s-a dovedit a fi de succes chiar de pe vremea pictorului, fiind încă deosebit de apreciată și astăzi. **SML**



Artista în camera ei din Paris | Gwen John

cca 1910 | ulei pe pânză | colecție privată

Printre mediumurile în care lucra artista galeză Gwen John (1876–1939) se numărau guașa, acuarela, creta și creionul, uleiul. Ea a devenit renumită prin portretele, peisajele și naturile moarte, precum și prin studiile ei pline de afecțiune dedicate pisicilor. Acest cadru personal invită privitorul în camera artistei. Există două versiuni ale acestui tablou, cu fereastra deschisă sau închisă și străjuită de perdele subțiri. La rândul lor, perdelele sunt prinse în spatele unei măsuțe, un obstacol pentru oricine ar dori să deschidă fereastra. Aceste lucrări pot fi înțelese ca două laturi ale personalității artistei: scena cu fereastra deschisă e una optimistă, pe când cea cu fereastra acoperită de perdea dă o senzație de claustrofobie, fiind – în ciuda culorilor deschise – deprimantă. Gwen John a navigat printre împlinirile și neîmplinirile din viața ei, iar toate aceste momente s-au reflectat în opera sa. Relația artistei cu Auguste Rodin (1840–1917) a fost adeseori complicată și dureroasă, dar i-a adus și clipe de mare fericire. Gwen John era o persoană extrem de retrasă, iar reputația ei a rămas la fel și în ziua de astăzi. În ciuda biografilor, ea rămâne pentru majoritatea iubitorilor de artă sora tăcută și introspectivă a celuilalt talentat John. După moartea ei, fratele artistei, Augustus John (1878–1961), a scris o introducere pentru catalogul publicat cu prilejul expoziției, vernisate în 1946, în memoria lui Gwen John. În această introducere, Augustus John vorbea despre legătura surorii lui cu alți artiști, precum Whistler, Rodin și Rilke, despre seriozitatea cu care Gwen își trăia credința catolică, despre pasiunea pentru artă, atracția față de pisici, precum și despre dragostea ei pentru Franța și pentru mare. **LH**



Cap | Alexei von Jawlensky

cca 1910 | ulei pe pânză lipită pe carton | 41 x 33 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

În anul 1909, un grup de artiști münchenezi cu opinii apropiate au întemeiat Neue Kunstlervereinigung München (Noua Asociație a Artiștilor din München). Principiul lor călăuzitor spunea că „artistul nu primește doar impresii noi din lumea exterioară, ci adună experiențe dintr-o lume interioară". Scopul artistului modern era, prin urmare, acela de a găsi o metodă de a-și sintetiza experiența produsă de întâlnirea cu lumea interioară și cu cea exterioară. Liderul grupului era Vassily Kandinsky, în timp ce apropiatul lui prieten și compatriot, Alexei von Jawlensky (1864–1941), era adjunctul. De-a lungul anilor următori, cei doi și-au pus teoria în practică, dezvoltând acele aspecte începute împreună la Murnau. Dar, în vreme ce arta lui Kandinsky devenea tot mai abstractă, Jawlensky a rămas înrădăcinat în idiomurile figurative – peisajul, natura moartă și, după cum vedem aici, portretul. Cu toate că e vorba, în mod vădit, de un portret, subiectul lucrării este necunoscut, iar titlul vag ne spune că identitatea personajului e irelevantă. Jawlensky aplică aici aceleași tehnici pe care le întrebuințase în peisajele sale, împărțind planurile feței în porțiuni largi de culoare luminoasă și pură, delimitate prin tușe negre groase. Ochii privesc fix, cu o surprinzătoare forță hieratică. Ulterior, Jawlensky avea să se alăture lui Kandinsky la Der Blaue Reiter și Blaue Vier; asemenea lui Kandinsky, și Jawlensky a trebuit să plece în exil în timpul Primului Război Mondial. Pentru restul carierei sale, Jawlensky s-a concentrat aproape exclusiv asupra „capetelor", simplificând, treptat, elementele până când acestea au ajuns forme tot mai abstracte, comparabile cu icoanele moderne. **RB**



Kandinsky | Gabriele Münter

cca 1910 | ulei pe pânză | 90 x 43,5 cm | colecție privată

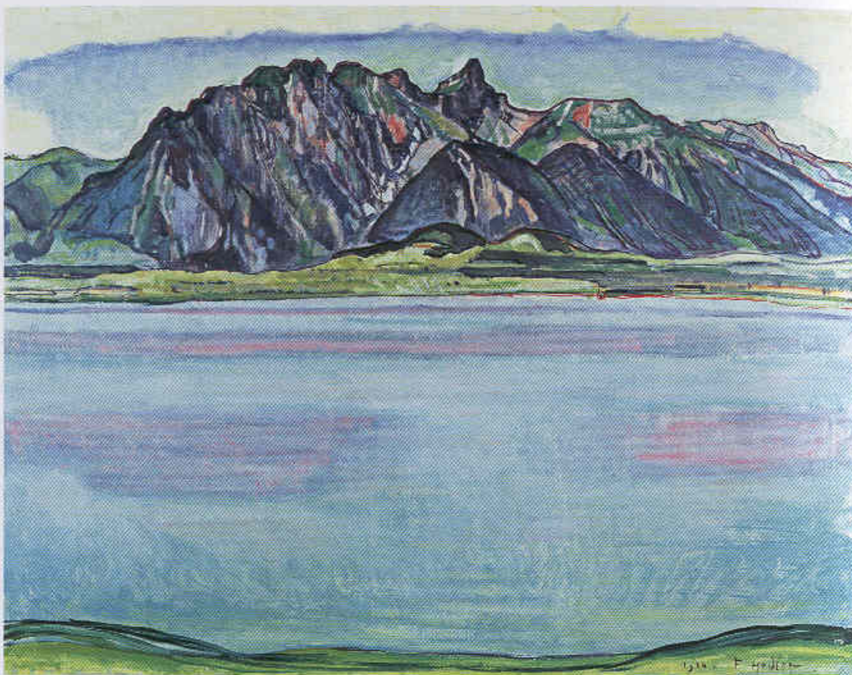
În 1908, Gabriele Münter (1877–1962) și Kandinsky s-au stabilit în zona Alpilor bavarezi. Imediat după sosire, Kandinsky a decorat casa cu imagini populare. Într-una dintre aceste lucrări, un bărbat pe cal se răsucește în șa pentru a-i face cu mâna unei femei călare care se străduiește din răsputeri să-l ajungă – o glumă pe care Münter nu a prea gustat-o. Totuși, artista a declarat că se considera mai prejos decât Kandinsky, pe care îl vedea ca pe Dumnezeul ei. Locuința a devenit un centru artistic frecventat de personaje precum Arnold Schoenberg, Paul Klee, Franz Marc, August Macke, Alexei von Jawlensky și Marianne von Werefkin. Datorită ultimilor doi, locul a devenit cunoscut drept Casa rușilor. Münter a pictat portretele acestor prieteni, precum și câteva ale lui Kandinsky, fapt care ilustrează relația pe care a avut-o cu el. Mai vârstnic decât Münter, el i-a „ocrotit și zămislit" talentul, după cum o spunea artista însăși. Ideile romantice despre bărbat ca sursă primordială în natură erau obișnuite în expresionismul german, influențând rolul jucat de femei în cadrul mișcării; însă Kandinsky a încurajat-o neîncetat pe Münter, cei doi expunând împreună, la acea dată, în cadrul Asociației Noilor Artiști din München. Spre deosebire de alte portrete pline de viață și inocență făcute de Münter lui Kandinsky, cel de față recurge la maniera impresionistă și la culorile mai stinse, descriptive. Mâinile adunate în dreptul inimii, alăturate imaginii romantice de deasupra, și cele două cești de pe masă trădează sentimentele artistei. În 1910, cuplul a trecut printr-o lungă separare când Kandinsky a călătorit în Rusia. La terminarea războiului, Kandinsky s-a întors în Rusia și, după ce a divorțat de prima lui soție, s-a căsătorit cu o altă femeie. **WO**



Două nuduri | Marcel Duchamp

1910 | ulei pe pânză | 99 x 82 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

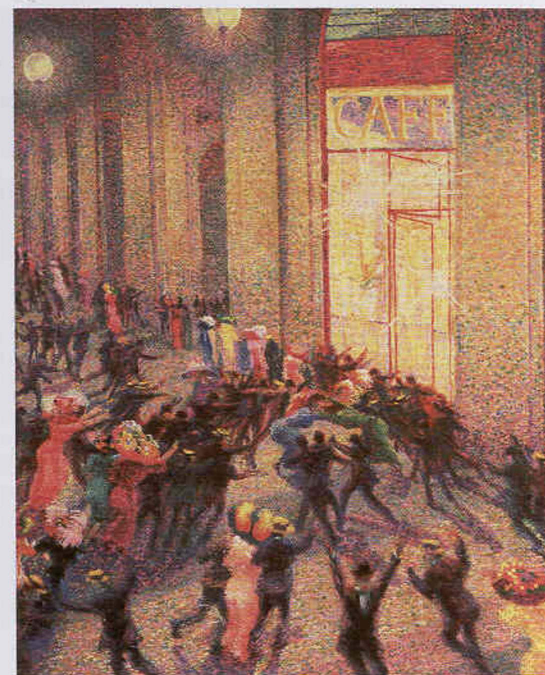
Marcel Duchamp (1887–1968) provenea dintr-o familie de artiști: frații săi, Jacques și Raymond, și sora Suzanne erau, la rândul lor, artiști. Duchamp e mai bine cunoscut pentru picturile sale suprarealiste și pentru lucrările subtile și provocatoare, precum *Râșniță de cafea nr. 2* (1914) și *Mona Lisa cu mustață* (1919). Atunci când era tulburat de un subiect, Duchamp producea o întreagă serie de lucrări cu titlu asemănător, reluând la nesfârșit aceleași teme. *Două nuduri* ilustrează stilul postimpresionist al pictorului, dezvăluind și puternica influență pe care artiști precum Renoir și Degas au avut-o asupra lucrărilor sale de tinerețe. Pictura de față e cu totul diferită de controversata *Nud coborând o scară nr. 2* sau de cele care au urmat, din cadrul cărora *Fântâna* (1917) – de fapt, un pisoar – a fost lucrarea considerată de contemporani drept cea mai năucitoare. În 1913, artistul s-a stabilit la New York, devenind o figură de frunte a mișcării Dada și a celei suprarealiste. Cam în jurul acestei date, Duchamp se hotărăște să se desprindă de arta care se adresează simțului vizual (numită de el „artă retinală") pentru a crea o artă care să se adreseze creierului – astfel, lucrările lui devin mai geometrice. Pe la 1920, Duchamp părăsește pe deplin ideea de a picta, concentrându-se doar asupra unor mediumuri mixte, delectându-se să împingă mai departe limitele a ceea ce era considerat „artistic". Duchamp spunea, la un moment dat, despre arta sa: „Actul creator nu este realizat de artistul însuși; spectatorul pune opera în legătură cu lumea exterioară prin descifrarea și interpretarea însușirilor ei lăuntrice, aducându-și prin această experiență contribuția proprie la actul creator". **LH**



Lacul Thun și Munții Stockhorn | Ferdinand Hodler

1910 | ulei pe pânză | 83 x 106 cm | Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh, MB

Această pictură face parte dintr-o serie de peisaje montane din apropierea lacului Thun, realizată în ultimii ani de creație ai lui Ferdinand Hodler (1853–1918). De la jumătatea secolului XIX, Elveția începuse să cunoască dezvoltarea industrială și invazia turiștilor, dar nici una dintre aceste experiențe nu poate fi văzută în peisajele elvețiene ale lui Hodler. Ca simbolist influențat de lectura lui Schopenhauer, Hodler este mai preocupat de atmosfera scenei decât de cadrul superficial al aparențelor. Pentru a realiza acest obiectiv, Hodler a deformat scena pe care o vede prin propria subiectivitate. În simbolism, obiectele sunt aplatizate, simplificate și prefăcute în modele schematice. Orizontalitatea devine cheia de înțelegere a acestui gen aparte de pictură. Dincolo de evidenta, aproape realista redare a ierbii, apei, muntelui, cerului și norilor, lucrarea poate fi percepută ca o expunere a șase benzi ritmice de culoare. Orizontalul însemna pentru Hodler moartea, o temă comună, de altfel, în opera lui și a altor simboliști, însă în această lucrare moartea nu înseamnă un sfârșit, ci este doar o parte din ciclurile nesfârșite ale vieții exprimate prin simetria formelor la nivelul pământului și al norilor. Munții sunt cuprinși de o aură de nori, amintind de modul mistic în care Kandinsky a zugrăvit munții mai târziu, în cariera lui. În 1919, Hodler afirmase că atunci când contempla natura simțea că se afla la marginea pământului și că putea comunica cu întregul univers. Artistul a renunțat la zona rezervată privitorului pentru a sublinia vastitatea lumii și pentru a sugera existența unei realități dincolo de experiența fizică a privirii. **WO**



O încăierare la Arcade | Umberto Boccioni

1910 | ulei pe pânză de sac | 76 x 64 cm | Pinacoteca di Brera, Milano, Italia

Redactat în același an în care a realizat pictura de față, *Manifestul pictorilor futuriști*, al lui Umberto Boccioni (1882–1916), este plin de cuvinte având energie și agresivitate precum „luptă", „vicios" și „dispreț". Această violență este, de asemenea, prezentă în *O încăierare la Arcade*, unde putem vedea un grup numeros de oameni, aparținând păturii bogate, năvălind isteric printre faimoasele arcade din centrul comercial din Milano. Cele mai multe dintre personajele elegant îmbrăcate fug cu brațele ridicate deasupra capului, îndreptându-se către punctul central al lucrării, ca și cum mulțimea ar fi atrasă acolo de un vârtej. În locul respectiv se află două femei, cel mai probabil prostituate, implicate într-o încăierare. Însă Boccioni nu ne aduce și pe noi în interiorul scenei – de fapt, el alungă privitorul prin lumina orbitoare a cafenelei și prin gesturile bărbatului din prim-plan, care ne cere să plecăm. Subliniind viteza și genul de mișcare proprii orașului modern, pictura poate fi comparată cu alte lucrări futuriste. Futurismul a fost, în mare parte, un curent italian și rusesc de la începutul secolului XX. Conduși de italianul Fillipo Tommaso Marinetti, futuriștii respingeau noțiunile tradiționale de artă și trecutul, în general. În ciuda acestor poziții, nu putem ignora faptul că *O încăierare la Arcade* este tributară artei trecutului recent. Se știe că Boccioni a învățat stilul impresionist și postimpresionist la Paris, în 1902, iar felul în care întrebuințează culoarea o dovedește. Mai mult, modul în care aplică pigmenții (în linii scurte și nu continue) corespunde tehnicii *pointillisme* (adică a „punctului"), inventată de Georges Seurat, la sfârșitul secolului XIX. **WD**



Atelierul roșu | Henri Matisse

1911 | ulei pe pânză | 181 x 219 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Henri Matisse (1869–1954) este cunoscut drept un mare colorist al secolului XX, iar *Atelierul roșu* e unul dintre cele mai bune exemple ale talentului său. O expoziție de artă islamică, pe care Matisse a vizitat-o la München, în 1911, i-a inspirat o serie de interioare înecate într-o singură culoare. Obiectele din încăpere sunt mai puțin importante decât rolul pe care-l îndeplinesc, de a realiza un anumit model la suprafață. Unul sau două obiecte se suprapun, dar, în general, acestea există ca niște artefacte de sine stătătoare, legate între ele prin intermediul culorii roșii. Totuși, ar fi o greșeală să credem că această pictură nu e decât o simplă explorare a culorii roșii: aici e vorba, în primul rând, despre o pictură despre actul de a picta. Mobilierul e doar sugerat. Datorită culorii, numai picturile reprezentate în imagine – propriile lucrări ale artistului – degajă o impresie de tangibil. Nudurile conduc ochiul privitorului prin cameră, de la stânga la dreapta, încheind periplul printr-o buclă în adâncime, care cuprinde scaunul (un nud simbolic) și nudurile roz sprijinite pe dulap. Putem vedea imaginea ca pe o cameră datorită ferestrei și unghiului format de masă și de scaun care indică adâncimea, precum și datorită picturii rezemate din stânga, deasupra căreia totul se aplatizează. Singura referință evidentă la activitatea artistică e cutia deschisă de creioane. În schimb, imaginea actului pictării ne e sugerată de rama goală care încadrează o porțiune de roșu. Succesorul indiscutabil al lui Matisse a fost Mark Rothko (1903–1970), care și-a recunoscut filiația prin pelerinajul zilnic pe care-l făcea pentru a vedea *Atelierul roșu*, când această lucrare a fost expusă la MoMA, în 1949. **WO**



Dimineață la Paris | Pierre Bonnard

1911 | ulei pe pânză | 76 x 122 cm | Muzeul de Stat Ermitaj, Sankt Petersburg, Rusia

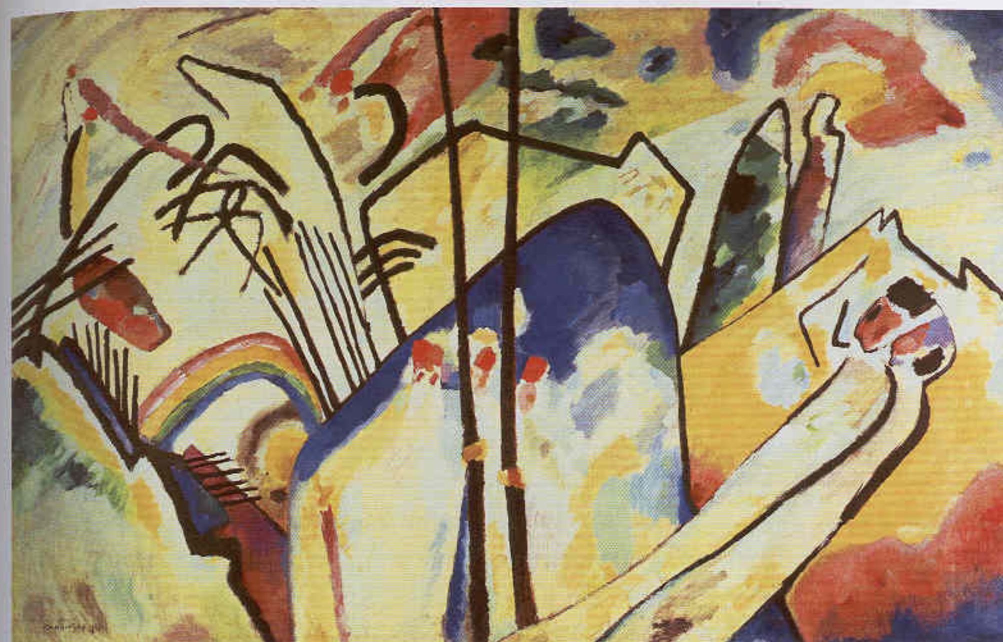
În ciuda subiectului, în momentul în care a fost pictat acest tablou, Pierre Bonnard (1867–1947) își petrecea din ce în ce mai puțin timp la Paris. În 1911, a făcut câteva călătorii la St. Tropez, iar în 1912 și-a cumpărat o casă la Vernon, lângă Giverny. În plus, pe lângă faptul că petrecea mult timp în sudul Franței, făcea și călătorii regulate în străinătate, împreună cu prietenul său, pictorul Èdouard Vuillard. Cu toate acestea, cam în perioada în care a fost pictată *Dimineață la Paris*, Bonnard închiriase un atelier la Paris, la numărul 22, pe rue Tourlaque, pentru săptămânile pe care avea să le petreacă acolo. Poate că acest fapt și priveliștea din noul atelier l-a determinat să creeze această scenă nostalgică. *Dimineață la Paris* scoate în evidență puternica influență pe care au avut-o impresioniștii asupra operei lui Bonnard, pentru că și el devenise obsedat de încercările de a recrea efectele de lumină, mai ales în ultimele decenii de viață, și în peisaje. (În anii 1920, Bonnard se va împrieteni cu Monet și Renoir.) Bonnard a lăsat descrieri pline de viață, în jurnalele sale, ale scenelor și obiectelor cu care s-a întâlnit, interpretând compoziția privată a culorilor lor și descriind ce combinații de culori ar fi folosit dacă ar fi încercat să redea o nuanță anume sau un efect de lumină. Utilizarea atât de multor siluete în *Dimineață la Paris* este interesantă – cele din fundal sunt mai puțin conturate decât cele din prim-plan, nu doar pentru că sunt în umbră, dar și pentru că, în viziunea lui, sunt mai puțin reale, mai iluzorii. Bonnard a fost mereu intrigat de silueta umană, iar acest interes a fost subliniat de studiile sale asupra designului de marionete și de fotografie. **LH**



Charlotte Corinth la măsuța de toaletă | Lovis Corinth

1911 | ulei pe pânză | 120 x 90 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

În 1903, Lovis Corinth (1858–1925) se căsătorește cu Charlotte Berend, studentă la Școala de pictură pentru femei, deschisă cu un an înainte. Cu douăzeci și doi de ani mai tânără decât soțul ei, Charlotte îi devine muză și pereche spirituală, precum și mama celor doi copii ai săi. Corinth a pictat multe scene domestice, în special înfățișând-o pe Charlotte în intimitatea activităților zilnice, când se spală, se îmbracă și se aranjează. În acest tablou, un coafor îi aranjează părul acasă la ea. Camera e inundată de lumina soarelui, care scoate în evidență materialul rochiei și halatul alb al bărbatului. Atitudinea acestuia, rigidă, pedantă, concentrată asupra lucrului, contrastează cu senzualitatea relaxată a lui Charlotte, care este evident că se bucură de propria existență fizică. Imaginea are o bucurie senzuală, captând un moment de totală fericire și bunăstare. Deși Corinth era împotriva influenței artei străine în Germania, pictura arată clar impresia lăsată asupra sa de artiștii francezi, în special Edouard Manet. Această pictură este una dintre cele șaizeci și trei realizate în 1911, un an extrem de prolific. În luna decembrie a aceluiași an, suferă un atac cerebral din care nu își mai revine complet niciodată, deși își continuă activitatea ca artist și preia prestigioasa poziție de președinte al curentului Secession berlinez, succedându-i lui Max Liebermann. Rămâne însă paralizat pe partea dreaptă și, deși Charlotte continuă să fie sprijinul vieții sale, fericirea simplă care iradiază din picturile lui devine mai inefabilă. **RG**



Compoziție IV | Wassily Kandinsky

1911 | ulei pe pânză | 160 x 251 cm | Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Germania

În anii premergători Primului Război Mondial, mulți artiști și intelectuali europeni au simțit neliniștea unei schimbări iminente. Wassily Kandinsky (1866–1944), unul dintre principalii teoreticieni ai expresionismului german, a interpretat aceasta prin înțelesul pe care l-a dat el ideilor lui Nitzsche despre creație prin distrugere. Însă această pictură este intrinsec legată de ideile biblice despre Apocalipsă, susținute de filosoful Rudolf Steiner și de alții. Partea stângă a tabloului este agitată, descriind o lume în degringoladă. Soarele este încercuit de curcubeu și înfășurat într-un inel negru. Lăncile unui grup de luptători intră în pictură prin stânga, în timp ce, deasupra lor, doi cai se ridică având picioarele încrucișate. Un val uriaș amenință cu anihilarea. Un grup de trei cazaci apare în centru și, deasupra lor, zidurile unui oraș se înalță nesigure pe vârful unui munte. Partea dreaptă a tabloului, mai luminoasă și mai calmă, indică regenerarea spirituală, simbolizată de muntele albastru din centru. Cele două cadavre înfășurate în cearșafuri se referă la momentul învierii morților, așa cum e descris în Apocalipsă. Deși descifrarea simbolurilor este fascinantă, intenția lui Kandinsky a fost ca liniile și culorile să conlucreze la nivel subliminal pentru a induce o nouă înțelegere spirituală. Mai degrabă decât să reproducă lumea, el a abstractizat-o pentru a stimula o viziune dincolo de existența materială. După război, Kandinsky a continuat să își elaboreze teoriile asupra empatiei, pe care le-a exprimat în *Despre spiritualitate în artă*, scrisă în 1912. **WO**



Țărani
Natalia Goncearova

1911 | ulei pe pânză | 131 x 100,5 cm
Muzeul Ermitaj, Sankt Petersburg, Rusia

Natalia Goncearova (1881–1962) a fost educată la Moscova, în Rusia; creația sa diversă include ilustrație, pictură și scenografie. A aderat la mișcările Valetul de Tobă (1910) și Coada Măgarului (1912) din Rusia și a inițiat, alături de Mihail Larionov, neoprimitivismul, inspirată fiind de arta și artefactele tradiționale ruse: icoane, *lubki* (gravuri populare, colorate manual), jucării de lemn, textile și arte decorative. *Țărani* face parte dintr-un grup de nouă picturi cunoscute împreună sub denumirea de „Culesul viilor". Doi țărani se mișcă ritmic de-a lungul pânzei sub greutatea coșurilor cu strugurii culeși. Culorile vibrante captează privirea, în special oranjul pe fundalul albastru intens; forma plată a siluetelor amintește de arta bizantină, iar liniile groase de contur trimit evident la gravurile în lemn *lubki*. Două tablouri de Matisse sosiseră recent la Moscova și, atunci când „Culesul viilor" a fost expus în 1913, Goncearova a recunoscut influența fovismului, care a determinat-o să descopere folclorul rus și arata populară rusă și să-și creeze un stil „primitiv" care a ajutat la eliberarea artei ruse din încorsetarea academismului secolului XIX. **WO**



Cal albastru II
Franz Marc

1911 | ulei pe pânză | 112 x 86 cm
colecție privată

În 1903 Franz Marc (1880–1916) a văzut la Paris picturi de Gauguin și Van Gogh; felul în care aceștia foloseau culoarea pentru a descrie altceva decât realitatea materială l-a inspirat să își dezvolte propriile teorii despre culoare. În 1908, el scrie: „Încerc să-mi intensific simțirea pentru ritmul tuturor lucrurilor, să ating empatia panteistă cu vibrația și curgerea sevei naturii în copaci, în animale, în aer". Considerând că animalele sunt mai pure decât ființele umane, Marc credea că „animalizarea" artei ar putea evoca prezența lui Dumnezeu în toate, în special în natură. Până să înceapă seria de picturi cu animale în 1911, se împrietenise cu August Macke, cu care dezbătuse teorii despre culori, și îl întâlnise pe Kandinsky, cu care a format gruparea Der Blau Reiter (Călărețul albastru). *Cal albastru II* înfățișează un peisaj multicolor (pentru Marc, calul era mijlocul către cunoașterea spirituală); spectatorul este invitat să vadă peisajul prin sensibilitatea calului. „Albastrul este principiul masculin, astringent și spiritual", scrie el. Totuși, culoarea predominantă este galbenul, care simboliza, pentru Marc, bucuria și elementul feminin. **WO**



Portretul profesorului dr. Eduard Meyer | Lovis Corinth

1911 | ulei pe pânză | 63 x 45 cm
Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

În 1910, Alfred Lichtwerk, directorul Hamburger Kunsthalle, l-a angajat pe Lovis Corinth (1858–1925) pentru a-l picta pe Eduard Meyer – profesor de istorie la Universitatea din Berlin – pentru colecția galeriei, ca un exemplu al portretisticii germane contemporane. Deși trecuse de cincizeci de ani și era un membru marcant al curentului Secession berlinez, Corinth era relativ puțin cunoscut. Lichtwerk voia un portret oficial, în veșminte academice, însă Corinth și Meyer au optat pentru o înfățișare mai puțin protocolară. Acest studiu de portret arată intensitatea pe care o pune Corinth la descrierea figurii profesorului Meyer. Nu există nici o încercare de îndulcire a asprimii trăsăturilor; buzele lui Meyer nu sunt unite, iar privirea directă, aproape ostilă, transmite energia minții sale. Ceva din caracterul expresiv al studiului s-a pierdut în portretul final, însă capul a rămas tulburător. Lucrarea nu a corespuns deloc intenției lui Lichtwerk de omagiere a unui stâlp al societății germane, obligându-l să-l angajeze din nou pe Corinth să-l picteze pe Meyer. De această dată, profesorul a purtat veșminte academice și a pozat în fața unor impunătoare clădiri publice. Studiul și ambele portrete pot fi văzute la galeria Hamburger Kunsthalle. **RG**



Eu și satul
Marc Chagall

1911 | ulei pe pânză | 192 x 151 cm
Museum of Modern Art, New York, SUA

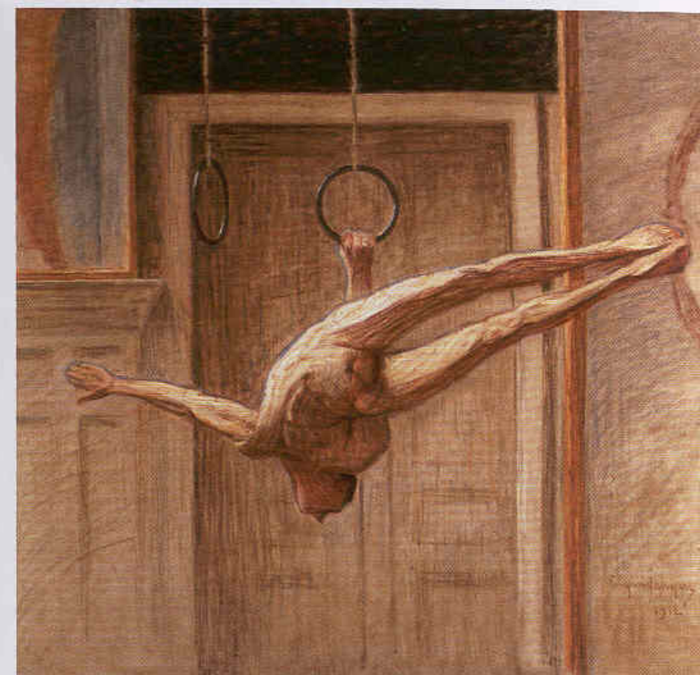
De origine rusă, Marc Chagall (1887–1985) și-a schimbat numele din Moishe (Moise) Segal, pentru a se disocia de prejudecățile din Rusia împotriva artiștilor evrei. Cu ironie, el a făcut mai mult decât orice alt artist pentru a schimba viziunea îngustă pe care mulți oameni o aveau despre artiștii evrei. Identitatea evreiască a lui Chagall este focarul acestei lucrări, cu ilustrările simbolice, nostalgice și suprarealiste ale scenelor *shtetl* și ale poveștilor populare evreiești. *Eu și satul* este un exemplu de început al stilului său definitoriu, suprarealismul nostalgic. Ca într-un vis, teme, imagini, referințe și impresii se întrepătrund într-un amestec ilogic. În prim-plan, un om și o capră se privesc de aproape. Suprapusă peste fața animalului este o altă scenă în care o femeie mulge o altă capră. Sau poate aceasta este o amintire care ar putea explica relația dintre om și animalul său. Întrețesută în pictură este imaginea unui tufiș arzând, luată din Vechiul Testament, unde Dumnezeu i-a apărut lui Moise sub forma un tufiș arzând, ca să-i vestească profeția lui Israel. Există și o cruce ortodoxă în fundal. Nostalgia și mândria etnică fac legătura între aceste elemente aparent disparate. **AH**



Tours de Laon | Robert Delaunay

1912 | ulei pe pânză | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

Robert Delaunay (1885–1941) a început să picteze în 1903, expunând din 1904 la Salonul Artiștilor Francezi, ținut cu regularitate la Grand Palais. Inițial, a pictat în manieră neoimpresionistă, în acord cu teoria culorilor a lui Jean-Michel Chevreuil. Totuși, noile descoperiri în legătură cu forma ale lui Braque și Picasso l-au provocat și, în primăvara lui 1911, Delauney expune primele sale lucrări de inspirație cubistă. În limbajul său vizual nou fabricat, *Turnuri din Laon (Tours de Laon)* prezintă clopotnițele bisericii gotice, construite în secolul paisprezece, ridicându-se deasupra orașului unde Delaunay și-a terminat serviciul militar în 1907. Compozițiile gri ale cubismului lui Braque și Picasso l-au uluit pe Delaunay cu aparența lor de pânză de păianjen. A reacționat dând consistență scheletelor argintii prin aplicarea delicată a unei culori intense. Fragmente de frunziș roz sunt indicate printr-o rafală de tușe, reflectându-se în tonurile de verde și de violet ale zidurilor de piatră din oraș, în acoperișurile care spintecă cerul. Romburile de lumină alternând cu umbra destabilizează o poziție vizuală fixă, „simultaneitatea" rezultată din așezarea viziunii subiective peste lumea exterioară, obiectivă. La un an de la acest tablou, experimentele coloristice ale lui Delaunay s-au îndreptat către un limbaj din ce în ce mai abstract, în care formele arhitecturale se netezesc într-un caleidoscop de patrulatere, triunghiuri și cercuri întrepătrunse, în culorile curcubeului. Delaunay credea că această „pictură pură" nonfigurativă, denumită „orfism", ar putea afecta conștiința așa cum muzica lui Orfeu îi fermecase pe zeii antici. **ZT**



Gimnast la inele Nr. 2 | Eugène Jansson

1912 | ulei pe pânză | 190 x 201 cm | Detroit Institute of Arts, Detroit, SUA

Lucrarea aparține unei perioade, începute în primii ani ai secolului XX, în care Eugène Jansson (1862–1915) a realizat mai multe picturi cu bărbați scăldându-se, ridicând greutăți și făcând gimnastică. Aceste imagini – influențate parțial de noua modă care recomanda viața sănătoasă și parțial de preocupările artistului legate de sănătatea dintotdeauna precară și de sexualitatea sa – au fost șocant de sincere pentru acele timpuri și au înfuriat mulți oameni. Gimnastul este pictat astfel încât detaliul legat de poziția corpului se dizolvă la o cercetare atentă. Corpul arată ca și cum ar fi întors pe dos, cu torsul și umerii ca o piesă curbată, dar și bidimensională, din lemn sculptat. Aceasta se adaugă sentimentului că execută o manevră aproape imposibilă. Stilul striat, exagerat la membre, creează senzația unor mușchi puternici întinși la maximum. În același timp totuși, cromatica limitată, cu pielea umană și fundalul simplu colorate în aceleași tonuri, și aerul de balet al poziției bărbatului conferă lucrării o armonie neostentativă. Abordarea neobișnuită, stilizată, este o caracteristică a lui Jansson, la fel ca și influența artistului norvegian Edvard Munch (1863–1944), ale cărui lucrări fuseseră expuse la Stockholm în 1894. Subapreciat la vremea sa, Jansson este acum recunoscut ca un talent autentic, profund original. Prin demersul său stilizat, aproape simbolist, asupra formei musculare masculine prezente în picturi ca aceasta, el a adăugat o notă inedită și progresistă istoriei nudului masculin. **AK**



Restaurant în parc | August Macke

1912 | ulei pe pânză | 81 x 105 cm | Kunstmuseum, Basel, Elveția

Deși a scris un eseu intitulat „Măști" pentru *Almanahul Călărețului Albastru*, August Macke (1887–1914) a fost un nonteoretician, în timp ce Kandinsky și Franz Marc, fondatorii grupului Der Blaue Reiter (Călărețul Albastru), înființat la München, se întreceau în dezbateri. Macke a expus cu grupul și a împărtășit multe dintre preocupările lor, în special importanța „primitivului" în pictură. Tablourile lui sunt populate de oameni care fac cumpărături, stau în cafenele sau se plimbă prin parc. Deși era un expresionist – angoasa grupului Die Brücke (Podul) din Berlin și elevația spirituală a celor de la Der Blaue Reiter nu făceau parte din vocabularul său vizual – el era prin esență un colorist. Căldura răzbate dincoace de imagine, în timp ce oamenii din *Restaurant în parc* se relaxează bând ceai și citind ziarul la umbra copacilor boltiți. Totuși, personajele sunt mai degrabă simple forme, și nu ființe vii. Motivul albului din compoziție, pământul învolburat, roșu cu oranj, și succesiunea de pălării arată că Macke este foarte aproape de abstracția pură, căreia însă nu i se dedică niciodată în întregime, preferând Orfismul lui Robert Delaunay. Este clar că Macke a primit ideile acestuia legate de relațiile dintre culori și dezintegrarea și interpenetrarea formelor. În aprilie 1914, vizitează Tunisia cu Paul Klee. Culoarea și lumina revoluționează creația lui Klee și o confirmă pe cea a lui Macke. La întoarcere este mobilizat în armată și moare în septembrie 1914 pe front, la douăzeci și șapte de ani. În scurta sa viață, Macke a suferit multe influențe și s-a dovedit a fi un colorist excepțional. **WO**



Nud coborând scara Nr. 2 | Marcel Duchamp

1912 | ulei pe pânză | 146 x 89 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

Lucrările de început ale lui Marcel Duchamp (1887–1968), realizate cu câțiva ani înaintea acestei piese, sunt puternic influențate de impresionism. Cu timpul, stilul său a devenit tot mai puțin asemănător cu al altora și s-a metamorfozat într-un stil personal, foarte special. Duchamp a ajuns unul dintre cei mai cunoscuți artiști ai secolului XX și a produs lucrări din ce în ce mai bizare, precum acele lucrări *ready mades*. (Acestea sunt lucrări de artă inspirate de obiecte care există deja în lumea de zi cu zi, precum *Roată de bicicletă* – 1913 –, care era pur și simplu o roată pusă pe un taburet.) *Nud coborând scara Nr. 2* a fost pictura care i-a adus notorietate lui Duchamp, deși i-au trebuit luni de zile pentru a-și găsi drumul spre atenția publicului. Inițial menită să fie expusă la Salonul Independenților din Paris în 1912, se pare că a fost prea „independentă" pentru comisie pentru a fi aprobată, fiind în consecință exclusă. Dezamăgit, Duchamp a căutat alte galerii și tabloul a călătorit în străinătate, unde a fost expus la o expoziție în Barcelona, după care a fost mutat la Armory Show din New York în 1913. La acel moment, mulți critici, obișnuiți cu arta realistă, au fost șocați la prima lor întâlnire cu o pictură cubist-futuristă. Mai mult, caricaturiștii au ridiculizat piesa în care mișcarea este redată prin imagini suprapuse. **LH**



Dinamismul unui câine în lesă | Giacomo Balla

1912 | ulei pe pânză | 90 x 110 cm | Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, SUA

Născut la Torino, Italia, Giacomo Balla (1871–1958) a fost fiul unui inginer chimist. După ce a studiat muzica în copilărie, a trecut la artă, urmărind Academia Albertina di Belle Arti și la Liceo Artistico din Torino. A luat cursuri și la Universitatea din Torino cu Cesare Lombroso. Balla s-a mutat la Roma în 1895 și a lucrat ca ilustrator și caricaturist. Influențat de Filippo Tommaso Marinetti, el adoptă futurismul estetic și semnează Manifestul Futurist în 1910, alături de Umberto Boccioni, Luigi Russolo, Carlo Carrà și Gino Severini. Acești artiști au luptat pentru o formă de artă contemporană care să concureze tradiția și convențiile acesteia. Arta lor se îndrepta spre o nemaivăzută exprimare a vitezei, tehnologiei și dinamismului, în concordanță cu era industrială contemporană lor. Experimentele futuriste cele mai importante ale lui Balla au fost realizate între 1909 și 1916. El a studiat posibilitățile optice revelate de cercetarea foto-științifică asupra reprezentării timpului, întreprinsă de Étienne-Jules Marey și Eadweard Muybridge. Imaginile lor i-au condus la inventarea primei analize pictate dinamice a formei în mișcare. Influența fotografiei se vede clar în *Dinamismul unui câine în lesă*, una dintre lucrările sale celebre. Incredibil de multe linii sunt pictate astfel încât să sublinieze acțiunea reprezentată de mersul câinelui pe stradă. Această pictură anunță creația viitoare a lui Balla, în care descrierea mișcării și a vitezei duce la compoziții abstracte uluitoare. **JJ**



Materia | Umberto Boccioni

1912 | ulei pe pânză | 35 x 23 cm | Penny Guggenheim Collection, Veneția, Italia

Umberto Boccioni (1882–1916) a creat acest portret al mamei sale cu puțin timp înainte de a renunța definitiv la pictură pentru a se dedica sculpturii în restul scurtei sale cariere. Imaginea este una dintre cele mai puternice și mai tulburătoare din timpul său, culmea răspunsului italian la cubism. Boccioni, împreună cu Filippo Marinetti, Gino Severini și alții, publică manifeste care îmbrățișau o nouă abordare a artei și vieții moderne: futurismul. Futuriștii celebrau tehnologia, mașina și orașul industrializat, îndemnând la respingerea – chiar distrugerea – valorilor și a modurilor de viață tradiționale. Influențată de lucrările contemporane ale lui Picasso, Braque și Duchamp, *Materia* reflectă abordarea italiană care a adaptat maniera statică, analitică a cubismului insuflându-i un dinamism înfierbântat. Mama – de obicei o figură contemplată cu reverență în cultura italiană – este transformată în *Materia* într-un caleidoscop de planuri care se ciocnesc și de culori febrile. Plasate în balconul apartamentului ei, la jumătatea distanței dintre lumea interioară și cea exterioară, fragmente din strada de dincolo și din camera din spate se întrec să ne capteze atenția. Întreaga lucrare este o încununare uimitoare a scopului cubismului, acela de a descrie „simultaneitatea" experienței moderne, fiind însă la mare distanță de analiza sobră și de coloristica atenuată ale artiștilor parizieni. Visul futurist a fost distrus în Primul Război Mondial, când s-a văzut la ce orori poate duce societatea mecanizată. **RB**



Portretul lui Pablo Picasso | Juan Gris

1912 | ulei pe pânză | 93 x 74 cm | Art Institute of Chicago, Chicago, SUA

Juan Gris (José Victoriano González-Pérez, 1887–1927) părăseşte Madridul plecând la Paris în 1906. Şase ani mai târziu, pe când lucra aproape de Pablo Picasso într-un bloc dărăpănat de ateliere, Gris a pictat ceea ce este cu siguranţă una dintre capodoperele artei spaniole, portretul mai vârstnicului şi mai ilustrului său compatriot, de fapt un omagiu adus acestuia. Activ ca artist între 1910 şi 1927, datele sale corespund exact anilor în care cubismul a avut cea mai mare expansiune, de la perioada de dinainte de 1914 a cubismului analitic şi sintetic la restaurarea, de după război, a valorilor picturale tradiţionale. *Portretul lui Pablo Picasso* a fost expus împreună cu alte două lucrări ale lui Gris cu ocazia debutului său la Salonul Independenţilor din 1912 şi îl prezintă pe Picasso uitându-se la privitor într-un mod relaxat şi încrezător. În mâna stângă artistul ţine o paletă cu pete eliptice de negru şi cele trei culori primare. Tabloul este constituit dintr-o serie de planuri faţetate, al cărui contur este marcat cu claritate fermă. Artistul construieşte aceste planuri din cuburi în culori calde şi reci, tehnică adoptată de la Picasso şi Georges Braque, deşi Gris le plasează la suprafaţa pânzei cu o constantă întâlnită rar la ceilalţi artişti. Adoptarea unei aparente structuri geometrice rigide a făcut ca Gris să fie considerat unul dintre cei mai logici exponenţi ai cubismului. Frumuseţea rafinată, cristalină a picturilor sale şi simţul desăvârşit al compoziţiei îi vor asigura pentru totdeauna reputaţia unuia dintre cei mai mari pictori ai epocii moderne. **PB**



Nord-Sud | Gino Severini

cca 1913 | ulei pe pânză | 49 x 64 cm | Pinacoteca di Brera, Milano, Italia

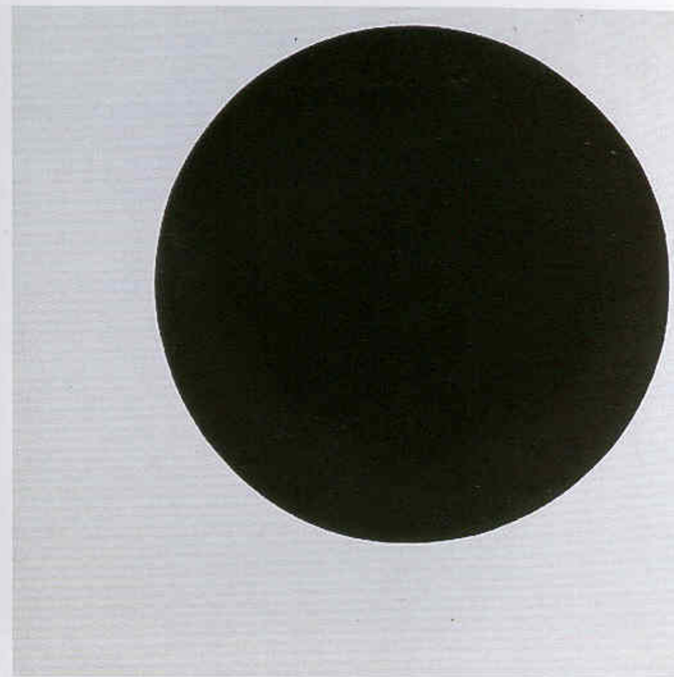
Italianul Gino Severini (1883–1966) se mută de la Roma la Paris pentru a fi în epicentrul activităţii avangardiste unde, până în 1912, primele sale lucrări, realizate în tehnica divizionistă, în care explora constituenţii luminii, au integrat formele fragmentate şi întrepătrunse ale cubismului. La invitaţia compatriotului său Marinetti, liderul futuriştilor italieni, Severini se alătură mişcării şi semnează primul Manifest, îmbrăţişând viteza şi energia epocii moderne şi înfăţişându-şi subiectele în mişcare. Extinsă spre nord în 1912, linia de metrou Nord-Sud se întindea de la Notre-Dame-de-Lorette la Jules Joffrin, trecând prin Pigalle, staţia lângă care locuia Severini. Metroul oferea acel tip de subiect dinamic iubit de pictorii futurişti, deşi neobişnuit pentru Severini, care avea tendinţa de a se concentra pe mişcările moderne ale dansatorilor din cluburile de noapte. *Nord-Sud* tresaltă prin culorile complementare violet şi galben care se sprijină una pe alta, aplicate dens într-un mozaic de petice. Sugerând faianţa sub lumina electrică, aceste suprafeţe pătate sunt străpunse de motive în „V" şi semicercuri colorate în gri, brun şi negru, guri de tunel, scări şi reflexii ale luminii pe sticlă. Panourile publicitare şi anunţurile de peron se adaugă la impresia de zgomot şi mişcare. Efectul este analog acumulării de senzaţii în mintea unui călător cu metroul. Expusă la Londra în 1913, *Nord-Sud* îl impresionează în mod deosebit pe pictorul britanic Christopher Nevinson, adept al mişcării futuriste. **ZT**



Portretul contesei Mathieu de Noailles | Ignacio Zuloaga

cca 1913 | ulei pe pânză | 152 x 195,5 cm | Museo de Bellas Artes, Bilbao, Spania

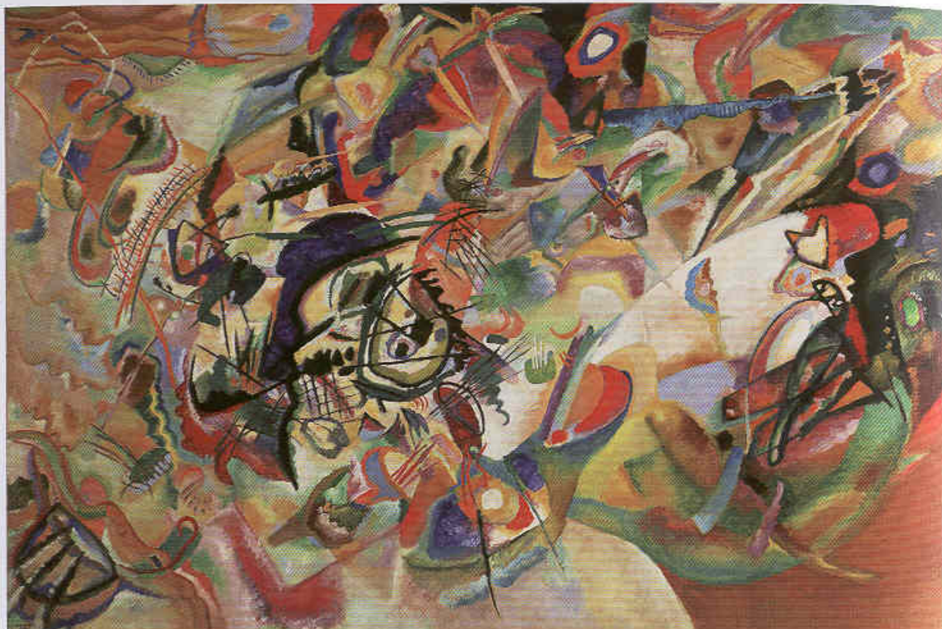
Născut în Eibar, Spania, Ignacio Zuloaga (1870–1945) a fost în primul rând un autodidact, petrecându-și timpul în muzee, unde putea să copieze picturile celebre. În 1890, se mută la Paris unde cade sub vraja impresionismului. Începe să folosească culori strălucitoare, amestecând pastelurile cu culorile vii, creându-și astfel un stil propriu. În 1892 revine în Spania unde este inspirat de culorile bogate ale costumelor tradiționale și de viața andaluză. Rezultatul poate fi văzut în *Portretul contesei Mathieu de Noailles*. Acest portret de o minunată decadență al poetei și romancierei franceze Anna Isabel de Brancovan (1876–1933) evocă trecutul bogat al Spaniei, amintind de lucrările lui Velázquez prin subiect și claritate. Cu toate acestea, este ferm identificat și cu Spania contemporană artistului. Modul în care contesa se uită direct la privitor, ca și cum l-ar invita să îi înfrunte privirea, este provocator și incitant. Atât ea cât și artistul par să spună: „Judecă-mă dacă vrei". Contesa a trăit la Paris, frecventând mediile de artiști și scriitori, pe care îi primea acasă, întinsă pe o sofa, așa cum apare și aici. Pictura are o simetrie plăcută: bujorii de pe draperie alături de cei din vază, modelul imprimat pe vază care rivalizează cu faldurile așternuturilor, ciorapii negri cu model, cu imprimeuri, care se potrivesc părului negru, toate în contrast cu culoarea serioasă a rochiei. Rochia este atât de apropiată ca ton de culoarea feței încât ne ia ceva timp să ne dăm seama cât din umărul dezgolit al aventuroasei contese este lăsat la vedere. **LH**



Cerc negru | Kazimir Malevici

1913 | ulei pe pânză | 105 x 105 cm | Muzeul Ermitaj, Sankt Petersburg, Rusia

Născut în Ucraina, Kazimir Malevici (1878–1935) urmează o scurtă perioadă cursurile Școlii de Arte Frumoase din Kiev, apoi ale Școlii de Pictură, Sculptură și Arhitectură din Moscova. În 1911 își prezintă câteva dintre lucrări la a doua expoziție a grupului Uniunea Tineretului („Soyus Molod'ozhi") în Sankt Petersburg. Trei ani mai târziu, expune la Salonul Independenților din Paris, împreună cu Sonia Delaunay și Alexander Archipenko. Malevici a predat la Școala de Arte Practice din Vitebsk (1919–1922); apoi, în 1926, publică lucrarea sa de căpătâi, *Lumea lipsită de subiect*, în timp ce preda la Academia de Arte din Leningrad. Timp de doi ani ține cursuri de artă la Institutul de Stat de Arte Plastice din Kiev și, în final, în 1930, la Casa Artei din Leningrad (astăzi Sankt Petersburg). Persecutat de regimul stalinist, moare în sărăcie și uitare. *Cerc negru* rămâne unul dintre cele mai bune exemple ale creației pe care artistul a început-o la mijlocul anilor 1910. Toate referințele la elementele figurative sunt abandonate în favoarea unei compoziții total abstracte. Aici, el alege să prezinte un cerc perfect – o figură geometrică pură – pe un fundal complet alb. Din acest moment, Malevici începe să picteze noi lucrări abstracte „fără subiect", idee pe care o introduce în faimosul manifest *De la cubism la suprematism*, publicat în 1915. Acest tip de lucrare va avea ulterior un imens impact asupra noilor mișcări artistice precum Op art. Influența sa se va face simțită nu numai în pictură, ci și asupra artei fotografice europene din anii 1920 și 1930. **JJ**



Compoziție VII
Wassily Kandinski

1913 | ulei pe pânză | 200 x 300 cm | Galeria Tretiakov, Moscova, Rusia

Wassily Kandinski (1866–1944) a realizat această pictură, cea mai amplă și mai ambițioasă din cariera lui, în noiembrie 1913, după trei zile și jumătate de muncă intensă în atelierul său din München. Ea marchează în multe privințe însumarea întregii sale creații din cei cinci ani anteriori. Kandinski și-a descris *Compozițiile* drept „viziuni interioare", asemănătoare ca formă și construcție cu o simfonie. Pentru *Compoziție VII*, el a făcut mai mult de treizeci de studii preliminare – mai multe decât pentru orice altă pictură a sa. A început să lucreze în partea din mijloc stânga a tabloului, înflorind, din acest nucleu în trăsături în culori contrastante, forme și linii care se intersectează, alternând culoarea aplicată în strat gros cu acuarelă subțire. În ciuda prezenței unor motive din lucrările sale anterioare (de exemplu, o barcă în colțul din stânga), scopul lor este aici nonfigurativ. În sfârșit, aici găsim un limbaj pictural total abstract – deși cu siguranță nu fără sens. Kandinski declara că intenționează să creeze artă care să acționeze ca un remediu spiritual pentru o lume bolnavă, materialistă; picturi care să permită „privitorului să se plimbe în interiorul tabloului... și să devină parte din el". Tema din Compoziție *VII* este apocaliptică, însă spre deosebire de înfricoșătoarele valuri nimicitoare din Potopul sugerat în *Compoziție VI*, aici asistăm, se pare, la o renaștere explozivă a unei posibilități haotice, voioase: un strigăt extatic de speranță în fața violenței amenințătoare a Primului Război Mondial și a revoluțiilor din Rusia natală. **RB**



Vârtelnițe: Poteci de mișcare + Scene dinamice
Giacomo Balla

1913 | ulei pe pânză | 96,8 x 120 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Participarea lui Giacomo Balla (1871–1958) la Bienala de la Veneția din 1899 a făcut ca lucrările lui să fie expuse în anii următori în principalele expoziții din Europa. Tablourile sale au putut fi văzute în Italia (Roma și Veneția), Germania (München, Berlin și Düsseldorf), Olanda (Rotterdam) și Franța (la Salon d'Automne de la Paris din 1919). În 1912, Balla călătorește la Londra și la Düsseldorf, unde începe să picteze celebrele sale studii abstracte de lumină. În timpul Primului Război Mondial atelierul lui Balla devine principalul loc de întâlnire al tinerilor artiști italieni. Deși mișcarea futuristă intrase în declin la mijlocul anilor 1910, experimentele sale au continuat să aibă o influență majoră asupra artei internaționale până în anii 1940. În capodopera sa *Vârtelnițe: Poteci de mișcare + Scene dinamice*, Balla oferă privitorului o imagine complet abstractă, amestecând o gamă largă de culori: oranj aprins, galben, verde, albastru și alb. Acest tablou este un exemplu minunat al lucrărilor realizate de artist între 1913 și 1914, în care analiza mișcării și a dinamismului duce la totala descompunere a formelor. Se poate observa aici cum Balla ilustrează efectele extraordinare ale luminii reflectate. În acest fel, el accentuează vibrațiile optice produse de pictură asupra retinei privitorului. Imaginea este redusă la reprezentarea liniilor esențiale ale forțelor, întărite de un puternic contrast complementar de culori, care sporește privitorului sentimentul de ritm constant în imagine. **JJ**



Scenă de stradă la Berlin | Ernst Ludwig Kirchner

1913 | ulei pe pânză | 121 x 95 cm | colecție privată

Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) a fost unul dintre fondatorii grupării Die Brücke din Dresda, Germania. Deși gruparea s-a bucurat de oarecare succes, nu au existat mari câștiguri financiare sau recunoaștere. În 1910, membrii grupului au început, unul câte unul, să migreze spre Berlin, centrul artistic al Germaniei. Kirchner ajunge acolo în 1911. Berlin era atunci un oraș al contradicțiilor și în continuă fierbere politică. Controlat încă de prusaci, orașul permitea dezvoltarea clasei de mijloc liberale, în timp ce clasa muncitoare rămăsese, în mare parte, săracă. În acest tablou, Kirchner desfide ideea de oraș. Străzile freamătă de activitate, însă există o inevitabilă stare de degenerare în imaginea barurilor, a cabaretelor, a traficului, a vitrinelor și în mulțimea fără chipuri. Prostituatele se plimbă țanțoșe pe stradă ca niște papagali strălucitori, dar sunt încadrate de bărbați în dreapta și de mașini în trafic, în stânga. Este o lume claustrofobică, stranie; nu există contact uman fizic sau emoțional. Bărbatul depravat din dreapta privește o vitrină, făcând o paralelă între obiectele expuse spre vânzare în magazin și femeile de vânzare din dreapta sa. În comparație cu lucrările din Dresda ale lui Kirchner, în care artiștii și modelele zburdau goi în natură, acest tablou este mai întunecat și are forme zimțate și despicate, influențat parțial, însă nu total, de futuriști și de Robert Delaunay. *Scenă de stradă la Berlin* era expusă la Brücke Museum din Berlin, însă în 2006 guvernul german a returnat tabloul moștenitorilor proprietarilor evrei care l-au deținut inițial. **WO**



Udnie, tânără americană | Francis Picabia

1913 | ulei pe pânză | 300 x 300 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

Francis Picabia (1879–1953) își începe aventura artistică în zorii secolului XX – o perioadă incitantă pentru pictura modernă franceză. Nedorind să se dedice unui stil anume, Picabia folosește mai multe maniere între 1902 și 1908. Experimentând mai întâi impresionismul, apoi fovismul, el împinge constant limitele artei sale, până când face un scurt popas în 1911 la Section d'Or – grupare a unor pictori care, alimentați de întrebările puse de cubism, încep să îndrepte planul pictorial spre noi direcții. După o călătorie la New York, unde lucrează la ceea ce el numește „abstracții" sau „picturi pure" eliberate în sfârșit de realitate – *Udnie, tânără americană* pare să ia și să se joace cu ceea ce oferă cubismul. Curbele dansânde amintind de silueta feminină marchează o îndulcire a formelor cubiste, în timp ce gama de culori – cu infuzii de tonuri vii de albastru și verde, o idee de cupru și oțel metalizat – se eliberează de culorile terne cubiste. Această interpretare jucăușă a cubismului a devenit cunoscută sub numele de orfism. Se presupune că *Udnie* a fost inspirat de o balerină. În mod ciudat, în încercarea lui Picabia de a evita realitatea, granițele lucrării sale par a fi stabilite chiar de titlu. Însă „Udnie", probabil anagramă pentru „Nudie", are o distinctă conotație erotică, văzută ulterior în lucrări mai fățiș sexuale precum *O revăd în memorie pe draga mea Udnie*. Din 1913 în 1919, Picabia îmbrățișează mișcarea dadaistă, călătorind din nou în SUA pentru a-și populariza ideile, care au influențat suprarealismul, expresionismul abstract și arta conceptuală. **AIB**



Cap de fată
Pablo Picasso

1913 | ulei pe pânză | 55 x 38 cm
Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

Pablo Picasso (1881–1973) a fost recunoscut ca geniu artistic încă din copilărie. Totuși, s-a simțit frustrat de metodele tradiționale de reprezentare și, inspirat de Cézanne și de a sa ilustrare plată a spațiului, a lucrat cu prietenul său Georges Braque la reinventarea expresiei artistice. Abordarea lor – care va deveni cunoscută sub numele de cubism – a revoluționat lumea artistică. Picasso a experimentat cu furie, decojind obiectele până la esență și construind ceva mai puțin naturalist. În 1912, se naște cubismul sintetic, când Picasso lipește o bucată de mușama pe pânză și începe să folosească colajul pentru prima dată în artele frumoase. Lucrările sale din această perioadă arată folosirea repetată a anumitor motive: chitară, vioară, sticlă și capul uman, ca în *Cap de fată*. Picasso îmbină obiectele în moduri care inițial stârnesc panică și confuzie. Totuși, după ce învățăm să vedem dincolo de aceasta, putem aprecia vastitatea interpretărilor oferite de lucrare. Acela e un zâmbet? Fata ascunde ceva ori aceea este o ușă gata să fie deschisă? Însă interpretările pot fi pripite, pentru că, așa cum spune chiar Picasso, „a căuta nu înseamnă nimic în pictură. A găsi e important". **SG**



Cei trei judecători
Georges Rouault

1913 | guașă, ulei pe carton | 76 x 105 cm
Museum of Modern Art, New York, SUA

În anii 1890, artistul catolic francez Georges Rouault (1871–1958) aparținea școlii simboliste prin filiația lui Gustave Moreau. La începutul secolului douăzeci, el a fost asociat cu Matisse și cu fovii. Însă în 1913, el își crease un stil total personal, concentrat pe un subiect specific. Caracteristica sa este folosirea contururilor negre, grele, care dau picturilor lui ceva din aparența vitraliilor. Creația sa arată influența lui Cézanne, iar folosirea culorilor este îndrăzneață și intensă, însă fără voioșia păgână a lui Matisse. Judecătorii apar în mod repetat în lucrările lui Rouault, la fel și prostituatele și alți paria ai societății. Aceasta este o lucrare a unui om profund religios, al cărui creștinism se concentrează pe suferința lui Hristos și a celor oprimați. Purtând robele și pălăriile specifice judecătorilor francezi republicani, personajele sunt prezente ca niște preoți răuvoitori ai unei false religii – venerarea statului și a nemiloasei sale justiții laice. Ei aparțin unei omeniri decăzute, lipsite de grație și frumusețe. Aceasta nu este o imagine care să placă ochiului, ci o invitație la implicarea artei în plan moral și spiritual. **RG**



Peisaj cu nor roșu
Konrad Mägi

1913–1914 | ulei pe pânză | 70,4 x 78 cm |
Muzeul de Artă al Estoniei, Tallinn, Estonia

Konrad Mägi (1878–1925) a fost unul dintre artiștii estonieni pionieri care au evitat stilurile oficiale atotputernice la acel moment în țară – deși își aveau originile în afara Estoniei – pentru a ajuta la crearea unei arte cu adevărat moderne pentru pământul natal. Această pictură este o reacție surprinzător de pasionată la lumină, la culoare și la frumusețea peisajului. Linia țărmului evoluează de la pietrele și plantele umbrite, bogat colorate din primul plan, la marginea apei care strălucește în luminile apusului de soare. Apa devine mai întunecată pe măsură ce se îndepărtează, spre orizontul care fierbe cu umbrele în flăcări ale asfințitului. Până să picteze acest tablou, Mägi locuise sau lucrase în Rusia, la Paris și în Norvegia. Culorile sale strălucitoare evocă impresionismul germano-olandez, iar petele de diferite culori din prim-plan reprezintă un fel de poantillism. Tehnica îndrăzneață, culorile aprinse și implicarea emoțională în subiect amintesc de van Gogh; există și ecouri ale fovismului, care a folosit culori intense, nenaturale și a anticipat expresionismul german. Totuși, dintre toate aceste influențe, se desprinde atitudinea lui Mägi față de peisaj. **AK**



Ciclopi
Odilon Redon

cca 1914 | ulei pe pânză | 64 x 51cm |
Museum Kröller-Müller, Otterlo, Olanda

Pictorul simbolist francez Odilon Redon (1840–1916) a arătat aptitudini uimitoare pentru desen încă din copilăria petrecută la Peyrelebade, proprietatea din Médoc a tatălui său. Respins de École des Beaux-Arts din Paris, Redon studiază o perioadă scurtă cu pictorul Jean-Léon Gérôme. Întors la Bordeaux, devine cititor fervent de literatură contemporană, și între 1879 și 1889 publică multe albume de litografie, în special cu asociații literare. Începând cu anii 1890, Redon lucrează din ce în ce mai mult în culoare, folosind o gamă de tonuri pastelate pentru a picta flori, una dintre preocupările sale centrale în acel moment. Deasupra peisajului, ca desprins dintr-un vis, al *Ciclopilor*, un monstru uriaș cu un singur ochi se uită direct la privitor, în timp ce o femeie goală stă întinsă printre flori colorate, ca și cum ar fi din altă scenă. Redon explorase deja tema ciclopilor în celebra lucrare în cretă și cărbune *Balonul Ochiului*. Acest tip de imagini misterioase și tulburătoare amintește de lucrările altor simboliști, al căror scop era să creeze prin artă lumi imaginare, atemporale. Ulterior, suprarealiștii au considerat creația lui Redon ca precursoare a mișcării lor. **JJ**



Prisme electrice | Sonia Delaunay-Terk

1914 | ulei pe pânză | 250 x 250 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

Sonia Delaunay-Terk (născută Sarah Stern, 1885–1979) a crescut în Ucraina, înainte să se mute la Paris în 1905, unde îl întâlnește pe Robert Delaunay cu care se căsătorește în 1910. În 1912, ei dezvoltă orfismul, un stil de pictură apropiat de futurism și de cubism, și cu apariție simultană, deși în general mai abstract și mai colorat. Orfismul și-a luat numele de la Orfeu, poetul și cântărețul din mitologia greacă, și a fost botezat de către poetul Guillaume Apollinaire care a văzut legături între planurile armonioase întrepătrunse, între culorile strălucitoare, contrastante, și armoniile din muzică. A fost denumit și „simultanism", deoarece combina simultan formele geometrice, motivele îndrăznețe și culorile intense. În 1914, pe străzile Parisului, se înlocuiau treptat lămpile cu gaz cu lămpile electrice. Obsedată de natura luminii, în special de modul în care lumina electrică se proiecta pe străzi sub formă de prisme și halouri, Delaunay-Terk pictează *Prisme electrice (Prismes électriques)*. Lucrarea subliniază luminozitatea și culoarea vibrantă cu cercuri ritmice de lumină, evocând mișcare și adâncime. Straturile de culori și motive sugerează acțiune și freamăt, în contrast cu compoziția statică și culorile terne ale cubismului. Pentru această piesă, ea a realizat numeroase studii folosind creioane, bucăți de hârtie, acuarelă și culori în ulei, inițial expuse la Salonul Independenților. Fiind și designer vestimentar, de mobilă, decoruri de teatru și costume de balet, se poate spune că ea a inventat bulinele și a folosit zigzagul și alte modele noi pe textile și pe pânza de pictură. **SH**



Sat în pădure | Fernand Léger

1914 | ulei pe pânză | 73 x 93 cm | Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, SUA

Sat în pădure reprezintă un moment de formare în evoluția creației lui Fernand Léger (1881–1955), care face parte din prima generație de pictori moderniști ai secolului douăzeci. În anii 1910, Léger s-a îndepărtat din ce în ce mai mult de impresionism, care i-a influențat primele lucrări, și a început să realizeze picturi care l-au aliat stilistic cu avangarda franceză. În *Sat în pădure* este evidentă influența lui Paul Cézanne, liderul spiritual al cubiștilor. Acest tablou ilustrează preocuparea lui Léger pentru „contrastul formei", după cum a și denumit seria din care face parte pictura. Îl vedem pe Léger explorând dictonul lui Cézanne: „Natura trebuie tratată prin cilindru, sferă și con". Suprafețele seci, unghiulare, ale caselor taie o scară verticală printre copacii și arbuștii rotunjiți. Cele două feluri de forme, schițate furios în cărbune negru, se definesc și se clarifică reciproc. Léger aplică fără ezitare culorile primare și secundare, adăugând încă un covor de contraste care animă scena perisajului tradițional. Roșul caselor aproape că sfârâie peste verdele dealurilor, făcând ca aplicarea mai subtilă a acelorași culori complementare spre marginile picturii să fie greu de observat. Contrastele cromatice nu numai că însuflețesc pânza, ci adaugă consistență și volum formelor. Deși Léger a ameliorat violența culorilor și a formelor pe măsură ce stilul lui s-a maturizat, câteva dintre lucrările sale ulterioare, mai cunoscute, afișează aceeași experimentare îndrăzneață cu componentele formale ale picturii. **AR**



Cântec îndepărtat | Ferdinand Hodler

1914 | ulei pe pânză | 179 x 125 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Conştient de limitele alegoriei, Ferdinand Hodler (1853–1918) a formulat teoria „paralelismului" – repetiţia simetrică a elementelor pentru a reliefa armonie şi o ordine fundamentală în creaţie. Prietenul său Emile Jaques-Dalcroze elabora în acelaşi timp „euritmica", un sistem al mişcării care încurajează trupul să răspundă ritmului muzicii. Hodler era un admirator al dansatoarei americane Isadora Duncan, care, respingând corsetul şi pantofii de balet, a iniţiat o nouă formă de dans, plină de expresivitate. În loc să ilustreze pur şi simplu subiectul, Hodler a folosit paralelismul şi referinţele la euritmică şi dans, pentru a crea un subiect universal, atemporal, fără conţinut sau istorie. Această siluetă poartă un veşmânt albastru, culoarea cerului, şi e desculţă, la fel ca Isadora Duncan. Are dimensiunile unei Madone medievale, însă este mai puţin statică, pare surprinsă între două mişcări. Conturul întunecat, puternic marcat, o detaşează de fundal. Hodler iubea „frumuseţea liniară a conturului" căci, aşa cum scrie în *Misiunea artistului* (1897), elementele schimbătoare ale frumuseţii liniare au capacitatea de a evidenţia armonia implicită. Arcul orizontului indică marginea lumii şi, ca parte a unui cerc, simbolizează femeia. În acelaşi an, au loc atrocităţile germane de la Rheims, iar amanta lui se îmbolnăveşte de cancer, ambele afectându-l profund pe Hodler. Viaţa şi moartea sunt temele acestei picturi; viaţa este simbolizată de verticală, iar moartea, de orizontală. Hodler a devenit mai popular după 1914, şi multe dintre ideile sale s-au filtrat în expresionismul german. **WO**



Portretul marchizei Casati | Giovanni Boldini

1914 | ulei pe pânză | 136 x 186 cm | Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Italia

Giovanni Boldini (1842–1931) era cunoscut ca „Maestrul foşnetului" datorită portretisticii sale exuberant flatante, culorilor strălucitoare şi descrierii senzuale a personajelor societăţii mondene din Paris şi Londra. Boldini s-a născut în Ferrara şi s-a instruit la Florenţa, unde a venit în contact cu grupul pictorilor realişti – Macchiaioli –, a căror influenţă se vede clar în peisajele sale. Totuşi, portretistica va deveni punctul forte al artistului şi, în timpul unei călătorii la Londra în 1869, primeşte comenzi pentru realizarea câtorva portrete. În 1872, se stabileşte la Paris, unde stilul său uluitor captează imaginaţia celor mai prestigioase femei ale oraşului. Boldini se împrieteneşte cu Degas şi pictează portretele contemporanilor săi John Singer Sargent şi James McNeill Whistler, precum şi ale lui Paul-César Helleu şi soţiei acestuia. *Portretul marchizei Casati* este o lucrare de o frumuseţe intensă, care aproape îţi taie respiraţia – tuşele rapide, impresioniste, evocă energia vibrantă a acestei femei flamboaiante. Marchiza Casati (1881–1957), o moştenitoare italiană bogată, îşi afirma cu nonşalanţă bisexualitatea, dădea petreceri extravagante şi era deseori văzută în Veneţia cu doi gheparzi în lesă. Aici, ea pare că răsare din liniile învolburate ale rochiei şi fundalului, iar faţa ei, în contrast cu restul lucrării, este minuţios detaliată şi modelată cu tonuri trandafiriu-carnale, pe deplin convingătoare. Boldini s-a bucurat de un succes imens în carieră. Şi-a petrecut ultimii ani din viaţă în Franţa şi a murit la Paris în 1931. **TP**



Natură moartă cu dansatoare | Emil Nolde

1914 | ulei pe pânză | 73 x 89 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

Deși Emil Nolde (1867–1956) era membru al grupării Die Brücke, care a jucat un rol crucial în expresionismul german, el a fost un pictor cu personalitate distinctă, care a rămas o figură izolată cea mai mare parte a vieții. Cu toate acestea, a călătorit mult – în Rusia, în Extremul Orient și insulele Mării Sudului –, luând parte la o călătorie etnografică în care s-a familiarizat cu arta primitivă. Lucrarea lui *Natură moartă cu dansatoare* pare a fi un experiment, punând scena familială, domestică, alături de câteva imagini exotice văzute în călătoriile sale. În primul plan sunt două vaze cu lalele galbene și roșii și o sosieră în formă de vacă, amintiri de acasă. Peste fundalul în culorile calde ale pământului, atârnă o pictură înfățișând două figuri feminine cu pieptul gol și fustă, dansând cu un soi de abandon sălbatic – băștinașe dintr-un loc îndepărtat. Înfățișarea simplificată a formelor umane primitive pare să aibă mai degrabă un scop psihologic decât unul antropologic. Nolde a descris deseori stângăcia sa în relațiile cu oamenii, inclusiv cu femeile. Aici simțim că este capabil să-și exprime liber emoțiile prin mișcările senzuale ale dansatoarelor, însă este ținut la distanță sigură de fețele lor albe, depersonalizate, și de faptul că ele se găsesc într-o altă pictură. Artist prolific și om profund religios, Nolde a pictat figuri vizionare din Vechiul și Noul Testament, însă, în decursul vieții, a continuat să picteze cu aceeași intensitate subiecte simple, precum florile. Capacitatea sa de a capta esența obiectelor rămâne nucleul artei sale. **AIB**



Cântecul dragostei | Giorgio de Chirico

1914 | ulei pe pânză | 73 x 59,1 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Giorgio de Chirico (1888–1978) a fost un influent pictor greco-italian, precursor al suprarealismului și fondator al mișcării artistice *scuola metafisica*. După studii în Atena și Florența, De Chirico se mută la München, unde se înscrie la Akademie der Bildenden Künste în 1906. Aici admiră gravurile lui Max Klinger și picturile simboliste ale lui Arnold Böcklin. În 1911, De Chirico se mută la Paris, unde îl întâlnește pe Guillaume Apollinaire, primul care îi definește arta ca „metafizică". Prin intermediul acestuia, De Chirico cunoaște artiști de referință ca Picasso și Brâncuși. Mulți artiști i-au recunoscut influența, în special suprarealiștii Yves Tanguy, Max Ernst, Salvador Dalí și René Magritte. De Chirico este cel mai bine cunoscut pentru lucrările realizate între 1909 și 1919, în perioada metafizică, iar *Cântecul dragostei* este una dintre cele mai celebre picturi ale sale. Structura arhitecturală din partea dreaptă este inspirată din peisajul citadin antic mediteraneean. Cea din partea stângă poate evoca coșurile fumegânde contemporane sau aburul unei locomotive în mișcare. Un zid nefiresc în centru, plasat arbitrar înapoia unui cap imens în stil grecesc și a unei mănuși de plastic de un roșu strălucitor, separă spațiul pictural. Un balon mare, verde, este așezat pe podeaua întunecată. Printr-o viziune deconcertată a unei scene imaginare și enigmatice, De Chirico își demonstrează capacitatea de a reliefa o realitate paralelă prin intermediul artei – proces inspirat în parte din lecturile sale din Nietzsche –, lucru de importanță crucială pentru mișcarea metafizică. **JJ**



Enigma zilei | Giorgio de Chirico

1914 | ulei pe pânză | 185,5 x 139,7 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

Giorgio de Chirico (1888–1978), numit și Népo, s-a născut la Volos, Grecia, dintr-o mamă genoveză și un tată sicilian. După ce studiază arta la Atena și la Florența, se mută în Germania în 1906 și se înscrie la Academia de Arte Frumoase din München, unde citește scrierile filosofilor Friedrich Nietzsche și Arthur Schopenhauer și studiază lucrările lui Arnold Böcklin și Max Klinger. Această pictură face parte din așa-numita *pittura metafisica* sau metafizică, perioadă din creația sa care a durat până prin 1918. Subiectul lucrării, ca al multora dintre lucrările acelei perioade, este o piață într-un oraș, complet pustie, cu excepția a două siluete îndepărtate și a unei statui. Umbre întunecate, impenetrabile, se întind sub bolțile unei arcade clasice, dar inexpresive; un vagon închis de tren și două furnale creează o juxtapunere industrială neașteptată cu arhitectura. În același timp, perspectiva este tulburătoare – evident locul acesta nu este real, a fost fie visat, fie imaginat. Artistul transformă logica perspectivei – un sistem conceput pentru a ne plasa în siguranță în tablou – într-un instrument tulburător și destabilizant. Această perioadă a creației lui De Chirico i-a influențat enorm pe suprarealiști, în special pe pictorii iluzioniști precum Dalí și Magritte; motivele înstrăinării urbane se regăsesc și în creația unor artiști de mai târziu, precum George Grosz. Locurile create de De Chirico în picturile sale fac acum parte din memoria noastră colectivă. Creația sa vorbește mult despre stările de vis și de dezrădăcinare, educând privitorul. **RW**



Autoportret în armură | Lovis Corinth

1914 | ulei pe pânză | 100 x 85 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

În primăvara lui 1914, când a fost pictat acest tablou, artistul german Lovis Corinth (1858–1925) este atras într-o bătălie culturală care a divizat lumea artistică berlineză. Secessiunea berlineză, al cărei președinte era, se împărțise, artiștii moderniști ca Max Beckmann respingând conducerea sa conservatoare. Rămas la controlul unei rămășițe din mișcarea Secession, compusă din pictori relativ neînsemnați, el contraatacă printr-o campanie publică împotriva influenței străine în arta germană și în favoarea valorilor artistice tradiționale. „Trebuie să avem cea mai înaltă stimă pentru maeștrii predecesori", spune el adresându-se studenților la arte din Berlin. „Cine nu apreciază trecutul nu are șanse pentru viitor." În toamna următoare, izbucnește Primul Război Mondial, înlocuind confruntările culturale. Corinth adoptă o poziție naționalistă agresivă în sprijinul eforturilor de război germane. Armura devenise unul dintre obiectele de recuzită preferate din atelierul său – o purtase pentru a proiecta o imagine personală eroică într-un portret din 1911. Totuși, aici armura este purtată de un artist angajat în luptă, asaltat de îndoieli. Suprafețele lucioase de oțel greu contrastează cu carnația vulnerabilă a feței sale, care are o expresie de profundă nedumerire. O eșarfă separă capul de carapacea de metal a trupului. Am putea crede că e uimit de absurditatea înveșmântării în straie medievale, o postură eroică în contradicție cu viața din Berlinul secolului XX. Și totuși, el pare hotărât să țină sus stindardul credinței sale, în ciuda aerului ridicol. **RG**



Autoportret
Max Liebermann

cca 1915 | ulei pe pânză | 25,7 x 18,4 cm | Uffizi, Florența, Italia

Considerat inițial un artist extrem de controversat, Max Liebermann (1847–1935) a devenit unul dintre cei mai importanți artiști ai timpului său; influența sa asupra artei germane este covârșitoare. Născut într-o familie de evrei bogați, într-un moment în care evreii erau oprimați în Germania, Liebermann era un om tânăr când legile s-au schimbat în 1871 și evreii au primit aceleași drepturi ca și ceilalți cetățeni germani. Picturile sale realiste precum *Fiica cizmarului* (1871) și *Omul cu papagali* (1902), prezentând oameni din clasa muncitoare așa cum erau în realitate – nu idealizați sau denigrați – au fost privite ca subversive. Lucrarea *Isus în Templu la vârsta de doisprezece ani* (1879) a fost condamnată de parlamentul german ca blasfematoare și „anticreștină", considerându-se că Isus are o înfățișare „prea evreiască". În *Autoportret*, Liebermann se prezintă ca un om încrezător, hotărât. Fundalul cu paleta, șevaletul și pânza este pictat în stil impresionist, însă imginea proprie are amprenta realismului – el este în centrul atenției, privitorul nu trebuie să fie distras de nimic altceva. După moartea sa, regimul hitlerist i-a scos lucrările din galeriile de artă germane. **LH**



Portretul lui Lyonel Feininger
Karl Schmidt-Rottluff

1915 | ulei pe pânză | 91 x 77 cm | Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Germania

Karl Schmidt (1884–1976) s-a născut în Saxonia și a atașat numele orașului natal la numele său de familie în 1905, pe când studia la Universitatea din Dresda. Aceasta a coincis cu momentul în care a format grupul expresionist Die Brücke (Podul) împreună cu alți patru studenți. Primele sale peisaje și scene la scăldat, inspirate din vizitele de vară pe coasta baltică, sunt realizate în culori strălucitoare, dense și în tușe groase, impulsive. În 1911 se stabilește la Berlin. Schmidt n-a fost niciodată preocupat de ilustrarea vieții urbane, însă stilul său a evoluat aici, influențat de cubism și de măștile tribale africane. În acest portret, fața și trupul sunt definite prin contururi groase, unghiulare (ca o xilogravură), culoarea e subțiată și aplicată lin. Paleta coloristică, reflectând îngrijorarea pictorului la izbucnirea Primului Război Mondial, este atenuată. Sunt exprimate și sentimentele sale: fiind cetățean american, era expus, în timpul războiului, prejudecăților antiamericane. Curând după finalizarea portretului, este încorporat și nu mai pictează până în 1918. Schmidt a rămas activ până la moarte, la nouăzeci și unu de ani; a fost cel mai tânăr membru al grupului Die Brücke și ultimul care a decedat. **RB**



Împletind ciorapi
Grace Cossington Smith

1915 | ulei pe pânză | 61,5 x 51 cm
Art Gallery of New South Wales, Sydney, Australia

Grace Cossington Smith (1892–1984) a devenit unul dintre artiștii australieni de referință de la începutul secolului XX – în mare măsură datorită impactului avut cu *Împletind ciorapi*. Considerat prima lucrare postimpresionistă realizată de un artist australian, acest tablou este legat indirect de ororile Primului Război Mondial, deși descrie un interior casnic situat la mii de kilometri depărtare de front. Modelul a fost sora artistei, prezentată în timp ce împletește ciorapi pentru soldații din tranșeele europene. Structura picturii se bazează pe tușe individuale în culori vii construite în blocuri care dau formă compoziției – prin aceasta, Smith îi urmează pe postimpresioniștii europeni. Însă prin îndrăzneala cu care folosește culorile și prin alungirea liniilor, ea și-a format un stil individual care a devenit un strigăt de mobilizare pentru moderniștii australieni. Prim-planul luminos și umbrele proeminente sunt caracteristice în special peisajelor sale. Deși a stat în Australia în timpul războiului, Smith era în Anglia când au izbucnit ostilitățile și s-a simțit puternic legată de evenimentele din Europa, la fel ca multe familii de australieni care și-au trimis tinerii la război. **DD**



Sticle și vas cu fructe
Giorgio Morandi

1916 | ulei pe pânză | 60 x 54 cm
Penny Guggenheim Collection, Veneția, Italia

Deși numele lui Morandi (1890–1964) a devenit virtual sinonim cu genul naturii moarte, originile sale ca artist provin nu din lumea observabilă, ci din ceea ce poate fi inexact descris ca artă metafizică. *Sticle și vas cu fructe* nedumirește în parte pentru că manifestă tendința de a insufla unui grup de obiecte insuficient definite un anume aer din altă lume, asociat cu o implicare mai directă în cotidian. Am putea vedea în tablou trei obiecte pe o suprafață dintr-un spațiu nedeterminat antropomorfic, ca figuri care populează un peisaj insuficient definit. Treptat, Morandi ajunge să utilizeze o gamă limitată de obiecte de dimensiuni modeste (în special vase, sticle și borcane), exact pentru că acestea apar, oricum le-ai lua, așa cum sunt – inerte, lumești și libere de asociații sau „înțeles". Artistul folosește convenția naturii moarte ca mijloc prin care distilează, armonizează și calibrează un anume aspect al lumii concrete. *Sticle și vas cu fructe* permite un grad de pătrundere în interiorul sensibilității artistului, atât din punct de vedere al impulsului original din spatele a ceea ce el a realizat, cât și al modului în care aceasta s-a rafinat. **CS**



Fructieră, carte și ziar | Juan Gris

1916 | ulei pe pânză | 33 x 46 cm | colecție privată

José Victoriano Gonzáles-Pérez (1887–1927), cunoscut ca Juan Gris, și-a câștigat în mod meritat celebritatea pentru naturile moarte înfățișând obiecte modeste. Într-adevăr, în întreaga istorie a artei occidentale, el a fost egalat doar de Chardin, Cézanne și Morandi în ceea ce privește devotamentul pentru lucrurile obișnuite. În 1916, Gris se îndepărtase de abordarea analitică a cubismului și începuse să fie preocupat de formele sintetice. A adoptat acest nou demers în creație pentru a rezolva contradicțiile inerente apărute odată cu folosirea colajului. Din 1912, Gris introdusese hârtie și materiale textile în lucrările sale, cu scopul de a stabili o relație mai intimă cu lumea de dincolo de pânză, chiar atunci când îi fragmenta formele. Folosirea etichetelor și a bucăților de ziar și tapet sublinia această legătură, dar fără să dea unitate imaginii ca pictură. Gris s-a alăturat lui Picasso și Braque, inventatorii colajului, în căutarea soluției la problema integrității, iar pânze precum *Fructieră, carte și ziar* semnalează revitalizarea interesului pentru inventarea de semne picturale, marcând distanțarea de primele sale lucrări. Așezate pe o masă aranjată în așa fel încât să dea impresia de realitate, fructiera, cartea, ziarul și paharul sunt definite ca forme parțial modelate pe axe înclinate în diferite direcții. Gris scria despre acest tip de picturi: „Cred că am făcut progrese reale... și că picturile mele încep să aibă o unitate care le-a lipsit până acum. Nu mai sunt acele inventare de obiecte care mă deprimau atât de mult". **PB**



Natură moartă | Giorgio Morandi

1916 | ulei pe pânză | 82,5 x 57,5 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

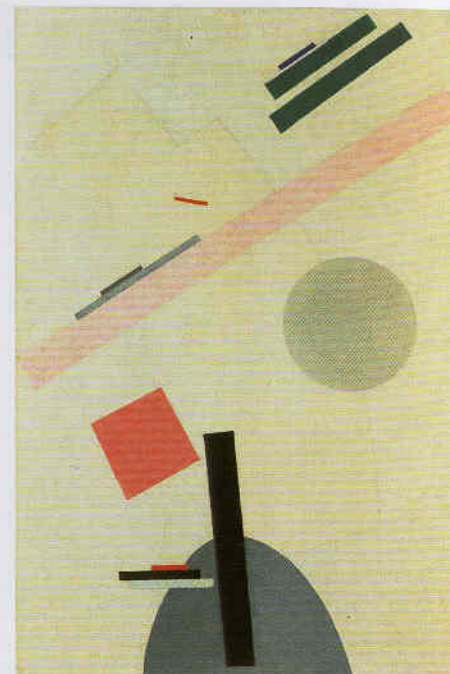
Natură moartă de Giorgio Morandi (1890–1964) anticipează, prin modul oarecum stilizat de a trata obiectele, ceea ce va deveni ulterior, pentru artist, un proiect pe toată durata vieții. Din momentul în care natura moartă s-a născut ca gen independent în secolul XVII, rolul său s-a modificat profund. Poate în parte din cauză că s-a încercat discreditarea genului (la sfârșitul secolului XVII natura moartă era percepută de academiștii francezi ca total lipsită de substanța artistică și de gravitatea intelectuală care caracteriza pictura istorică), artiștii aveau tendința de a folosi natura statică pentru alte eventuale înțelesuri și simboluri. Utilizat pentru ilustrarea virtuozității tehnice, genul era, în același timp, și o evocare a morții, ca în specialitatea și în minorele picturi cu tema *memento mori*, și chiar funcționa ca o alegorie a Fecioarei Maria. Totuși, în interpretarea dată de Morandi genului, obiectele înfățișate trebuie înțelese doar ca reprezentându-se pe sine în ceea ce se consideră a fi condiția lor esențializată. Metoda sa de lucru consta de obicei în aranjarea unui număr de aproximativ șase sticle, căni și alte vase într-o configurație a cărei simplitate își găsea complementarul în natura modestă a obiectelor în sine. Economia *Naturii moarte* – o economie de formă, linie, ton și culoare – denotă nu o aproximare redusă, mult prea simplificată a perceptibilului. Mai degrabă, în încercarea sa de a elimina ceea ce este de prisos, neesențial, motivația principală a lui Morandi a fost de a face vizibil un anume aspect mai profund al cotidianului. **CS**



Lecția de pian | Henri Matisse

1916 | ulei pe pânză | 244 x 180 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Henri Matisse (1869–1954) a pictat tablouri care ne plac în timpul uneia dintre cele mai urâte epoci din istorie. Pe durata vieții sale au avut loc două războaie mondiale, aprige rivalități ideologice internaționale și urbanizarea implacabilă prin industrie; însă el nu a luat în seamă aceste schimbări sociale explozive. Spre deosebire de Picasso, colegul și rivalul său la fel de influent, impactul pe care l-a avut pionieratul artistului francez asupra artei și istoriei a fost mai mult stilistic decât sociologic. Totuși, deși și-a distanțat creația de evenimentele din jur, experimentele sale în privința reprezentării în desen, pictură, artă grafică, ilustrații de cărți și sculptură au modificat în permanență cursul artei moderne și al culturii vizuale. Apropiindu-se de abstracție, însă marcat în special de adeziunea la formele geometrice și la perechile de culori austere, ansamblul, asemănător colajului, de petice colorate din *Lecția de pian* a marcat o direcție complet nouă pentru Matisse. Subiectul prozaic al imaginii înfățișează un băiat făcând eforturi să se concentreze la pian, cu mama așteptând în spatele lui. Fereastra deschisă de deasupra dezvăluie seducător o bucată de peisaj verde, distrăgând atenția. Ferestrele deschise erau un motiv recurent în creația lui Matisse și totuși aici tonurile mohorâte și simțul introspecției subminează simbolismul liniștitor al ferestrei. După ce a cochetat puțin cu cubismul, exemplificat de *Lecția de pian*, Matisse se va întoarce la dragostea sa pentru culori aprinse, figuri feminine, nuduri și compoziții decorative de inspirație islamică. Atitudinea sa, eliberată de context, față de gen și de tehnică, a inspirat generațiile viitoare de artiști. **SE**



Pictură suprematistă | Kazimir Malevici

1916–1917 | ulei pe pânză | 98 x 66 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Pictorul rus Kazimir Malevici (1878–1935) și-a expus prima dată lucrările la expoziția Asociației Artiștilor Moscoviți din 1907, împreună cu Wassily Kandinsky. Creația sa de început a fost influențată de estetica cubisto-futuristă. În 1910, la invitația lui David Burliuk, este prezent în expoziția grupului Valetul de Tobă, un eveniment deschizător de drumuri pentru avangarda rusă. După publicarea celebrului său manifest *De la cubism la suprematism* în 1915, scopul lui a fost să reprezinte compoziții geometrice abstracte pure. În 1926, Malevici publică *Lumea lipsită de subiect* la München, iar lucrările sale circulă în anul următor în diferite expoziții în Germania. Retrospectiva i-a adus recunoașterea internațională și un mare număr de tablouri au rămas în siguranță acolo. Malevici a fost persecutat de regimul stalinist din Rusia, care a considerat arta sa de concepție modernistă și „burgheză". Când a murit, multe dintre lucrările sale au fost confiscate sau distruse. *Pictură suprematistă* este reprezentativă pentru lucrările sale suprematiste mai puțin radicale. În timp ce tablourile sale anterioare erau total abstracte, cu forme geometrice unice pe fundal alb, aici el propune un nou tip de experiență plastică și vizuală. Această lucrare se bazează pe o compoziție formală complexă, folosind o diversitate coloristică. O gamă largă de diferite forme abstracte pare să plutească într-un spațiu nedefinit. Rezultatul este că Malevici și-a împlinit dorința de a ilustra într-o imagine bidimensională atât mișcarea, cât și spațiul. **JJ**



Metropolis | George Grosz

1916–1917 | ulei pe pânză | 100 x 102 cm | Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spania

Născut la Berlin, George Grosz (1893–1959) a studiat la Academia Regală din Dresda și mai târziu cu artistul grafic Emile Orlik, la Berlin. Își dezvoltă gustul pentru grotesc și satiră, ca o reacție la Primul Război Mondial. După o cădere nervoasă în 1917, este declarat inapt pentru serviciul militar. Disprețul față de semenii săi este evident în întreaga sa creație. A folosit culori în ulei și pânză, materialele tradiționale pentru o artă de bună calitate, deși disprețuia metodele tradiționale în artă. Subiectul este departe de a fi tradițional: *Metropolis* este o scenă din iad, cu roșul sângeriu dominând pânza. Compoziția se bazează pe verticale vertiginoase și înfățișează hidoase creaturi fantomatice, încercând să scape de teroare. Deși Grosz s-a distanțat de expresionism, distorsiunile unghiulare și perspectiva nebunească își au originea în lucrările unor artiști cum ar fi Kirchner. Imaginile din *Metropolis* sugerează dezastrul la scară uriașă: orașul se prăbușește peste sine și culoarea de ansamblu sugerează conflagrație. Cu revoluția și Primul Război Mondial la ușă, tabloul este o premoniție înfiorătoare. Lucrarea este satirică și critică la adresa societății burgheze și în special a autorității. Mai târziu, împreună cu Otto Dix, pune bazele mișcării Die Neue Sachlichkeit (Noua Obiectivitate) – îndepărtându-se de expresionism prin percepția nonemoțională a obiectului, prin concentrarea pe banal, neînsemnat și urât, și prin realizarea de picturi golite de context sau coerență compozițională. În 1917, Malik Verlag începe să-i publice lucrările grafice, aducându-l în atenția unui public mai larg. **WO**



Nud Seria VII | Georgia O'Keeffe

1917 | acuarelă pe hârtie | 45 x 34,5 cm | Georgia O'Keeeffe Museum, Santa Fe, SUA

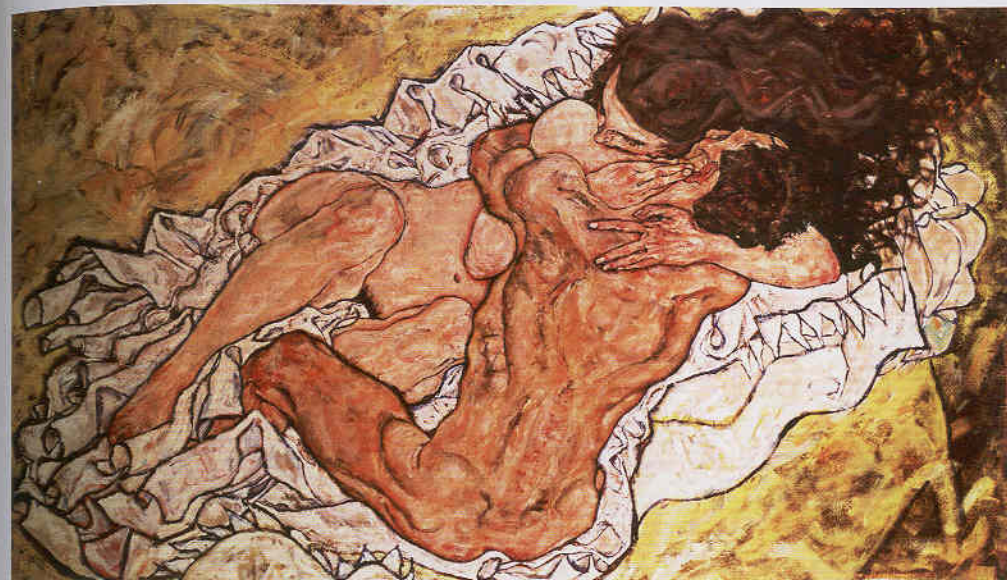
Acuarelele Georgiei O'Keeffe (1887–1986), executate între 1916 și 1918, fac parte dintr-un proces de reînnoire vital pentru apariția și recunoașterea sa viitoare ca artist important. Primul ei profesor de artă de la Școala din Wisconsin a fost un bine cunoscut pictor în acuarelă local. Mai târziu, studiind artele la New York, a fost profund impresionată de lucrările în acuarelă ale lui Rodin, expuse la 291, galeria avangardistă condusă de Alfred Stieglitz. La scurt timp după aceea, exasperată de limitele instruirii ei academice, abandonează pictura și lucrează câțiva ani ca ilustrator. Pe când preda arta într-un sat din Texas, începe din nou să picteze, hotărâtă să-și găsească un stil personal. Ea declară: „Am decis să o iau de la capăt... și să accept ca adevărat ceea ce gândesc eu". Recunoașterea a venit în 1915 cu o serie de desene în cărbune, urmate de o succesiune remarcabilă de acuarele, dintre care s-au păstrat mai mult de o sută. Trăsăturile pensulei sunt spontane și totuși sigure; forma este modelată din câteva atingeri simple; culorile sunt îndrăznețe și expresive. Procesul de autoreinventare se simte poate cel mai puternic în seria sa de nuduri. În acest exemplu, tonurile calde ale pielii sunt umbrite cu albastru; noua sa încredere în sine este evidentă în franchețea informală a modului în care pune modelul în poză. Artista s-a îndreptat spre pasteluri înainte de a se reîntoarce la uleiuri, însă lucrările sale îi atrăseseră deja atenția lui Stieglitz (cunoscut înainte), care îi găzduiește prima expoziție personală în 1917, iar anul următor o invită la New York pentru a picta netulburată. **RB**



Muza metafizică | Carlo Carrà

1917 | ulei pe pânză | 89 x 65 cm | Pinacoteca di Brera, Milano, Italia

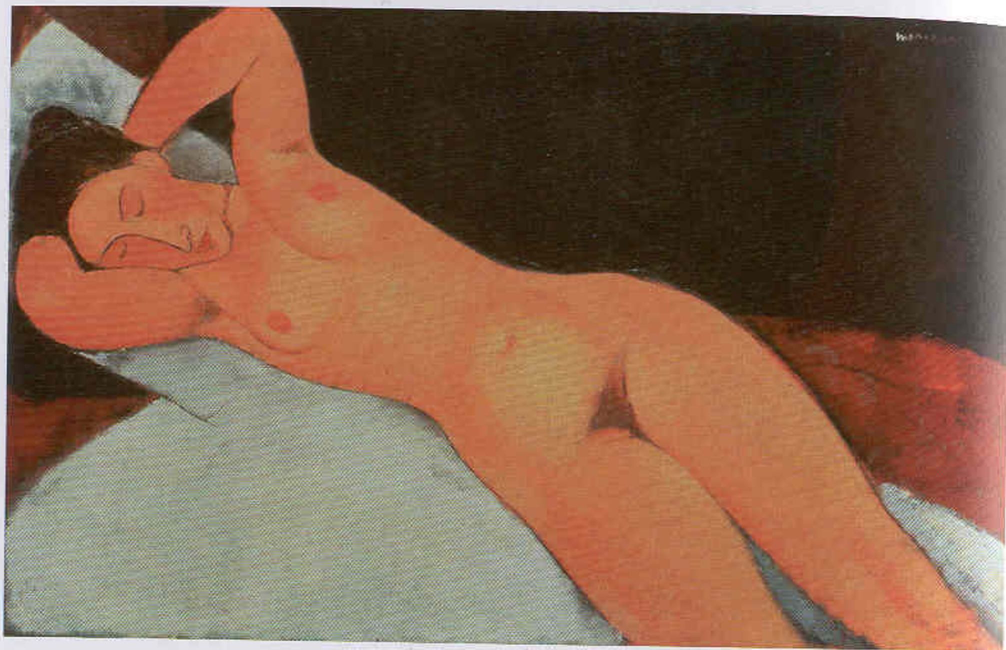
O jucătoare de tenis, turnată în ghips, ca un manechin, stă cu racheta și mingea pregătite, în partea din stânga a unei scene cu obiecte geometrice juxtapuse și cu un set de imagini plasate într-un interior claustrofobic. Ce înseamnă toate acestea? Este într-adevăr un exemplu perfect de *pittura metafisica* (pictură metafizică) a pictorului italian Carlo Carrà (1881–1966), mișcare artistică influențată de prietenul și colegul său pictor, Giorgio de Chirico. Carrà l-a întâlnit pe Chirico în timpul recuperării într-un spital militar după ce fusese rănit pe front în Primul Război Mondial. Între 1915 și 1924, cei doi artiști încep să transmită în picturile lor extraordinarul din obiectele obișnuite, uzuale. În *Muza metafizică*, efectul e supranatural, însă există ceva matematic și în același timp metafizic în imaginea celor două pânze pe care sunt pictate fabrici și o hartă a Greciei. În mare măsură autodidact, Carrà a încercat mai întâi futurismul, mișcare care se baza pe principiile din manifestul lui Filippo Tommaso Marinetti, publicat în 1909, referitoare la mișcarea și noile tehnologii. Lucrarea lui Carrà *Înmormântarea anarhistului Galli* (1911) este un exemplu celebru. El a respins mai târziu această metodă în favoarea *pittura metafisica*, pe care mai apoi a abandonat-o pentru a picta lucrări mult mai melancolice și mai bine construite precum *Dimineața la malul mării* (1928). Această transformare s-a făcut cu mai mult decât o plecăciune în fața primilor maeștri ai Renașterii italiene, în special Masaccio. Carrà a fost în fond un clasicist în stil, încercând să realizeze o legătură între Giotto și Cézanne. El rămâne probabil cel mai influent pictor italian dintre cele două războaie mondiale. **JH**



Îmbrățișarea | Egon Schiele

1917 | ulei pe pânză | 100 x 170 cm | Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Austria

În 1915, Egon Schiele (1890–1918) s-a căsătorit cu Edith Harms. În lunile ce au urmat, picturile și desenele sale au devenit mai puțin chinuite. La patru zile după nuntă a fost încorporat, însă a putut să picteze și să expună în continuare. Un ofițer luminat din Mühling i-a făcut un atelier într-o magazie și, când a fost trimis la garnizoana din Viena în 1917, a avut chiar și privilegiul de a fi lăsat să doarmă acasă. În acest tablou de dimensiuni mari, un cuplu se îmbrățișează pe un cearșaf mototolit pus peste o cuvertură galbenă. Părul femeii se răsfrânge pe pernă; are fața întoarsă, iar mâna îi este pusă pe umărul bărbatului într-un mod care amintește de *Sărutul* lui Klimt, pe care Schiele îl cunoștea bine, fiindu-i prieten și protejat. Bărbatul, care trebuie să fie chiar Schiele, este costeliv și contorsionat, însă mai puțin decât în autoportretele anterioare. Desenele și picturile lui Schiele au fost deseori acuzate de pornografie, însă, așa cum au remarcat unii, ele sunt impregnate de umanitate, ceea ce le deosebește de astfel de lucrări. Totuși, obsesia sa legată de sexualitate este apropiată de fervoarea religioasă și se spune că a afirmat că dorește ca lucrările lui să fie trăite în acest fel. Uniunea tandră din *Îmbrățișarea* marchează o schimbare clară față de picturile și desenele explicit sexuale precedente și reflectă mulțumirea crescândă a lui Schiele legată de viața conjugală. Dar, pe când era însărcinată în șase luni, Edith este răpusă de gripa spaniolă care a devastat Europa după război. Schiele moare trei zile mai târziu, la vârsta de douăzeci și opt de ani. **WO**



Nud, 1917 | Amedeo Modigliani

1917 | ulei pe pânză | 73 x 116,5 cm | Guggenheim Museum, New York, SUA

Pictorul și sculptorul italian de origine evreiască Amedeo Clemente Modigliani (1884–1920) s-a născut la Livorno, Italia. A urmat o perioadă scurtă cursurile de artă de la Scuola Libera di Nudo (Școala de Nuduri) de la Florența, iar apoi la Instituto per le Belle Arti din Veneția. În 1906, se stabilește la Paris pentru a lucra în mediul artistic din Montmartre. Acolo descoperă lucrările lui Gauguin, Cézanne și Toulouse-Lautrec – care îi vor influența profund stilul. Trei ani mai târziu, Modigliani îl cunoaște pe sculptorul Constantin Brâncuși, care îi rămâne prieten apropiat și o importantă sursă de inspirație artistică. Între 1909 și 1914 se concentrează pe sculptură, interes estetic ce poate fi remarcat în picturile sale ulterioare. Modigliani a expus la Salon d'Automne din 1907 și 1912 și la Salonul Independenților din 1908, 1910 și 1911. La sfârșitul lui 1917 a fost organizată o expoziție personală la Galeria Berthe Weill din Paris. Nudurile sale lascive au provocat un scandal care a dus la închiderea expoziției de către poliția pariziană la numai câteva ore de la deschidere. Artistul italian și-a rugat prietenii apropiați să-i pozeze pentru portrete și este de notorietate că a folosit modele pentru nuduri. În *Nud, 1917*, influența artei primitive este evidentă, mai ales în modul în care Modigliani prezintă fața ca o mască. Însă această imagine demonstrează și cât de bine cunoștea istoria artei de până la el: poziția acestui model dezbrăcat, întins pe pat, evocă celebrele picturi ale lui Tițian, Goya și Velázquez. **JJ**



Tigru în junglă | Max Slevogt

1917 | ulei pe pânză | 57,4 x 70 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

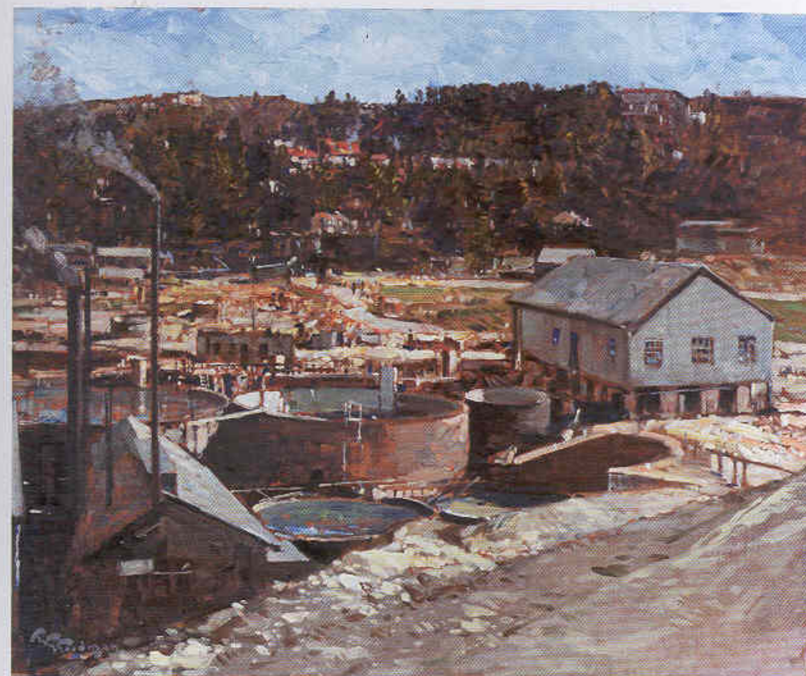
Această imagine erupe cu un amestec senzațional, dar tulburător de energie, pasiune, sălbăticie și erotism. Nu este surprinzător că autorul, un artist german socotit printre cei mai mari impresioniști ai țării sale, este deseori citat și pentru contribuția la definirea expresionismului. Max Slevogt (1868–1932) este cunoscut pentru stilul său liber, pentru pensulația complexă și pentru capacitatea de a capta mișcarea – *Tigru în junglă* este un exemplu perfect în acest sens. Gravor și ilustrator talentat și recunoscut, Slevogt dădea sens fiecărei linii, abilitate care reiese cu prisosință din acest tablou. Aici ni se arată, fără detalii inutile, imaginea recognoscibilă a unui tigru făcându-și drum prin jungla deasă, cu o femeie goală în gură, trăsăturile pensulei fiind extrem de evidente și viguroase, în special la vegetație. Culorile tari, proaspete, sunt cele care l-au făcut pe Slevogt un impresionist de succes, însă accentul este pus pe reacția puternic subiectivă și emoțională la subiectul atât de important în expresionism; tabloul a fost pictat când această mișcare se afla pe culmi. Femeia goală, cu părul fluturând la mișcările tigrului, împrumută un abandon progresiv picturii – Slevogt fusese dezaprobat oficial cu câțiva ani înainte, pentru un tablou în care înfățișa bărbați goi încleștați în luptă, într-un mod considerat excesiv de erotic. Această imagine foarte modernă îl arată pe Slevogt ca un adevărat om al timpurilor sale – violența emanată amintește de faptul că artistul era oripilat de atrocitățile Primului Război Mondial, care aveau loc la momentul realizării acestui tablou. **AK**



Femeie dezbrăcându-se | Egon Schiele

1917 | ulei pe pânză | 46 x 29,5 cm | colecție privată

Egon Schiele (1890–1918) a atras extrem de multe critici în timpul vieții pentru imaginile ostentativ erotice de femei și de fete și pentru autoportretele explicite. Deși era preocupat de explorarea vieții, a morții și a sexualității, a pictat și peisaje, și portrete. Recunoscut ca un talent excepțional, este în cele din urmă influențat de Klimt, după cum se vede în lucrările sale, deși Schiele are mai multe calități de desenator și conferă elegantei și senzualei linii *Jugendstil* o forță conducătoare. Sub mâna sa, aceasta se arată colțuroasă și apăsată de angoasă. Aceste caracteristici îl aliniază expresionismului german, deși Schiele nu a făcut parte din nici o grupare. Femeia se află într-o poziție ciudată și, deși imaginea amintește de Degas, ea se regăsește și în câteva dintre operele lui Klimt. Linia este cursivă și colțuroasă, chiar și în curbura largă ce marchează fesele. Culoarea pare aproape lipsită de importanță, însă cu un scop. Negrul ciorapilor și movul rochiei sunt folosite pentru a încadra și erotiza zona de interes. În 1912, când locuia în Cehoslovacia, Schiele a fost închis douăzeci și patru de zile pentru imoralitate. Departe de sofisticata Vienă natală, desenele sale erau considerate pornografice. La început, Schiele a fost eclipsat de Klimt și de Kokoschka, însă, între 1911 și 1914, a expus foarte mult în Europa. În martie 1918, la Viena are o expoziție de mare succes la Seccesion, după care este privit ca succesorul lui Klimt. Moare în același an, în octombrie, victimă, alături de soția sa însărcinată, a pandemiei de gripă. **WO**



Noua mină de aur Gogh | Robert Gwelo Goodman

1917 | ulei pe pânză | 51 x 60,7 cm | Johannesburg Art Gallery, Africa de Sud

Spre sfârșitul secolului al nouăsprezecelea, pictori precum Jan Volschenk și Hugo Naudé, împreună cu sculptorul Anton van Wouw, încep să se rupă de constrângerile artei eurocentrice și purced la întemeierea unei arte cu rădăcini în Africa de Sud. Anterior, arta celor care plecaseră în Africa de Sud era doar un raport pentru stăpânii lor coloniști. Odată cu înființarea Uniunii în 1910, au fost create condițiile pentru dezvoltarea unui tip mai original de artă sud-africană. Robert Gwelo Goodman (1871–1939) s-a născut în Anglia, însă la cincisprezece ani pleacă în Africa de Sud cu părinții. Africa de Sud devine căminul său și moare la Cape Town. Studiază cu J.S. Morland la Cape Town și apoi la Académie Julian din Paris. Călătorește la Londra, unde trei dintre peisajele sale fuseseră acceptate la Royal Academy. Revine în Africa de Sud în 1900; realizează scene de front din războiul cu burii. Pe când se afla în fosta Rhodesie, vizitează un oraș numit Gwelo și îi adoptă numele. Goodman este cunoscut ca peisagist, dar el se considera realist. După războiul cu burii, reputația sa în Anglia s-a bazat pe lucrări precum *Noua mină de aur Gogh*. Contradictorii, ca în majoritatea lucrărilor realizate de pictorii albi sud-africani, peisajele sale sunt de cele mai multe ori nepopulate, lăsând impresia de ținut fără locuitori, un ținut care are nevoie de conducători. Este puțin probabil că aceasta este ceea ce a dorit să transmită Goodman; concentrându-și atenția asupra ținutului din fața lui, este capabil să prezinte o scenă în cele mai mici detalii. **OR**



Nuferi: Norii | Claude Monet

1914–1918 | ulei pe pânză | 200 x 425 cm | Museé de l'Orangerie, Paris, Franța

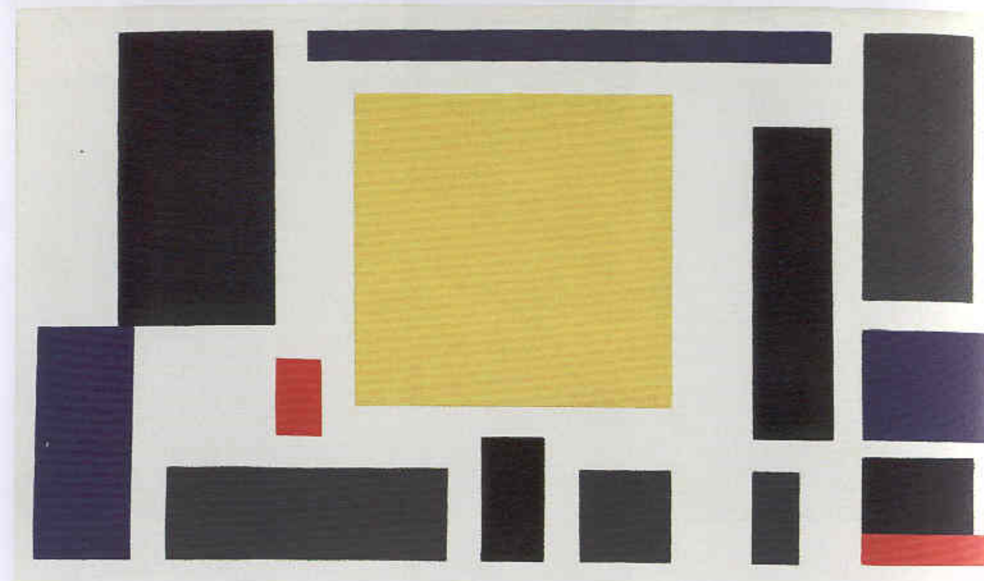
În timp ce Vincent van Gogh este asociat în conștiința publică cu floarea-soarelui, numele lui Claude Monet (1840–1926) este legat de nuferi. Grădinar aproape la fel de pasionat ca și pictor, Monet cumpără în 1892 o bucată de pământ mocirlos lângă casa sa din Givercu intenția de a o transforma într-o grădină orientală cu apă „pentru plăcerea ochiului și pentru teme de pictat". Creează un iaz înconjurat de sălcii plângătoare și acoperit cu nuferi exotici, care devin centrul creației sale până la sfârșitul vieții. Pictează la nesfârșit suprafața acoperită de nuferi a iazului, zi după zi, an după an, având în minte ideea de a transforma aceste pânze cu nuferi într-o gigantică schemă decorativă care să îl înconjoare pe privitor. În 1914, prietenul său, prim-ministrul francez Georges Clemanceau, îl determină să se apuce de proiect. Următorii zece ani, Monet lucrează obsesiv la picturile sale cu nuferi într-un atelier construit special ca să adăpostească pânze înalte de 1,80 m, instalate pe șevalete mobile, pentru a putea fi grupate experimental de artist. Pânzele selectate au fost unite creând opt panouri cu nuferi. Acestea au fost donate statului și în final au fost instalate în două săli ovale în Orangerie, în anul următor morții lui Monet. După șase ani de lucrări de renovare, sălile au fost redeschise publicului în 2006, permițând încă o dată privitorului să trăiască experiența de a fi înconjurat de pacea și de frumusețea „iazului fermecat" al lui Monet, în timp ce zgomotul Parisului continuă afară. **JW**



Adam și Eva | Gustav Klimt

1917–1918 | ulei pe pânză | 173 x 60 cm | Österreichische Galerie Belvedere, Viena, Austria

Această pictură neterminată este printre ultimele concepute de Gustav Klimt (1862–1918) înainte de a muri. Până atunci, ajunsese maestrul de necontestat al picturii vieneze, depășind obiecțiile anterioare la lucrările sale. Pe cât e de frumoasă, această pictură pare a fi o relicvă a decadenței parfumate din Viena sfârșitului de secol. Este greu de crezut că futurismul, cubismul și expresionismul apăruseră pe lume și că „războiul care să pună capăt tuturor războaielor" era în plină desfășurare. Ca generatori ai vieții pe Pământ, Adam și Eva sunt curios de letargici. Flora și fauna abundente ale paradisului sunt reprezentate prin câteva anemone la picioarele Evei și prin blana leopardului mort, care servește și la sugerarea senzualității calculate a Evei. Adam doarme și se distinge cu greu din fundalul întunecat. Eva este trează, îmbujorată și strălucește în tușe aurii. Conștiința de sine și poziția corpului fac din ea figura dominantă. Femeie fatală, dorită și periculoasă, ea l-a redus pe Adam la o umbră adormită, și totuși nici unul dintre ei nu este încă conștient de destinul său. Faptul că pictura este neterminată ne permite să vedem cum a folosit Klimt desenul în crearea acestei compoziții. În 1908, Alfred Loos declarase că ornamentul nu mai este o expresie a culturii austriece. La 1918, picturile lui Klimt păreau să aparțină unei lumi trecute, distruse în totalitate de război, unde decorațiunile nu puteau fi considerate decât indulgente și nerelevante. Totuși, măiestria sa extraordinară și modul în care folosește culorile au contribuit la perpetuarea popularității sale. **WO**



Compoziție VIII (Vaca) | Theo van Doesburg

cca 1918 | ulei pe pânză | 37,5 x 63,5 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Theo van Doesburg (1883–1931) a fost un pictor, arhitect și designer olandez care și-a început cariera arborând impresionismul, expresionismul și cubismul. Se îndreaptă spre arta abstractă numai după ce îl întâlnește pe Piet Mondrian în 1915. În 1917, el și Mondrian înființează revista *De Stijl*, care promovează o nouă viziune: reducerea obiectelor la formele lor cele mai simple, păstrând echilibrul între claritate și armonie. Între 1921 și 1923, predă la Bauhaus și la Berlin, răspândind conceptele mișcării de-a lungul Europei. Acest tablou are două nume: *Compoziție VIII*, care implică o imagine golită de orice referință la lumea vizuală, și *Vaca*, denumire care îl leagă de lumea naturală. Comparată cu fotografia unei vaci care paște, fotografie prezentată de Van Doesburg la expunerea tabloului, succesiunea de dreptunghiuri negre, roșii, galbene, albastre și verzi marchează construcția simplificată a corpului animalului cu capul și gâtul aplecate în partea dreaptă. Cele paisprezece dreptunghiuri sunt aranjate în planul picturii în blocuri netede de culoare. Van Doesburg este unul dintre puținii adepți ai teoriilor *De Stijl*, care au folosit culoarea verde și liniile diagonale considerate impure de către ceilalți membri ai mișcării. Apărută la sfârșitul Primului Război Mondial, lucrarea a vestit nașterea unei noi viziuni care se va regăsi în toate domeniile artei și designului – arhitectură, grafică și pictură. Van Doesburg, cu energia sa inepuizabilă și curiozitatea intelectuală insațiabilă, a realizat lucrări în toate aceste domenii. **SH**



Baterie bombardată | Wyndham Lewis

cca 1919 | ulei pe pânză | 182,8 x 317,8 cm | Imperial War Museum, Londra, Marea Britanie

Pictorul britanic Percy Wyndham Lewis (1882–1957) s-a născut în Canada și a studiat în Anglia, la început la Rugby School, apoi la Slade School of Art din Londra. La începutul anilor 1900, își petrece timpul călătorind prin Europa, unde vizitează multe muzee importante. La sfârșitul lui 1908, Lewis revine la Londra unde se stabilește ca pictor și scriitor de proză satirică scurtă. În 1911, joacă un rol activ în Camden Town Group și expune câteva tablouri la a doua expoziție postimpresionistă. Pe la 1913, era îndeobște privit ca unul din liderii avangardei britanice. Fondează împreună cu prietenul său Ezra Pound revista *Blast* (1914–1915), care a avut o existență scurtă, însă semnificativă pentru vorticism. Vorticismul se baza pe o virulentă critică a societății contemporane, combinând estetica a două mișcări artistice europene fundamentale în acel moment, cubismul și futurismul. *Baterie bombardată* este fără îndoială una dintre capodoperele artistului și oferă o uimitor de modernistă interpretare picturală a experienței sale ca artilerist în Primul Război Mondial. Evocând estetica vorticistă, compoziția se bazează pe o puternică stilizare geometrică, cu unghiuri și linii accentuate și o puternică schematizare a siluetelor. Cei trei soldați din stânga, colorați în tonuri închise, privesc impasibili scena de distrugere totală care se desfășoară în fața lor. Nu mai rămâne nici o urmă de umanitate acolo: corpurile fără suflet de pe câmpul de luptă sunt pictate în aceeași culoare roșiatică folosită de pictor pentru foc sau pentru celelalte obiecte așezate în fundal. **JJ**



Compoziție abstractă
Alexander Rodchenko

cca 1919 | ulei pe pânză | Muzeul Rus de Stat
Sankt Petersburg, Rusia

Reducerea formelor la figuri geometrice proclamă legăturile lui Alexander Rodchenko (1891–1956) cu constructivismul rus, mișcare având la bază ideea că arta trebuie să reflecte formele și procesele tehnologiei și ale mașinilor moderne. Rodchenko a fost sculptor și fotograf și a devenit figura cea mai importantă a mișcării constructiviste ruse. Încercând să pătrundă înțelesul lumii care se dezvolta în jurul lui, el a căutat să simplifice formele în elementele de bază – linii, forme, culori și suprafețe analitice. În acest tablou, petele circulare și dreptunghiulare dinamice par să plutească pe pânză. Ele nu reprezintă nimic special din lumea „reală", însă evocă ideea de mașină grea în funcțiune. La prima impresie, nuanțele aproape terne și atenuate de verde, galben, albastru, oranj și negru pot fi interpretate greșit drept colaj. La o cercetare mai atentă, liniile bine definite și culoarea solidă formează ceva aproape recognoscibil și realizat de mâna omului. Artist radical în interiorul mișcării avangardiste, Rodchenko a îmbrățișat comunismul; iar gustul conservator al comuniștilor l-a răsplătit condamnându-i opera la uitare. **SH**



Marcarea lebedelor la Cookham | Stanley Spencer

cca 1919 | ulei pe pânză | 148 x 115,5 cm |
Tate Collection, Londra, Marea Britanie

În iulie 1915, Stanley Spencer (1891–1959) se prezintă la datorie ca infirmier în Royal Army Medical Corps la Beauford Hospital, Bristol, Anglia. Anii de război au dus la cea de a doua plecare din locul său natal, Cookham, Berkshire, cu un efect profund asupra lui. Este demobilizat în 1919, după ce lucrase pe vasele *Bristol* și *Macedonia*. *Marcarea lebedelor* ocupă un loc important în opera lui, fiind început cu puțin timp înainte ca Spencer să plece la Bristol și terminat după reîntoarcerea lui. Titlul se referă la evenimentul ținut anual pe fluviul Tamisa, când lebedele tinere erau strânse și marcate; Cookham Bridge se vede în fundal. Spencer a avut ideea realizării acestei lucrări când se afla în biserică. De acolo putea auzi cum oamenii lucrează afară, pe malul apei, ceea ce l-a inspirat să transfere atmosfera spirituală din biserică peisajului laic și familiar al orașului său. Imaginea lucrului neterminat – finalizase două treimi din partea superioară înainte de a pleca – l-a urmărit pe Spencer pe durata războiului. Ironia sorții, odată ajuns acasă, i-a fost foarte greu să termine tabloul, în timp ce se zbătea să-și recapete echilibrul interior după experiența războiului. **TP**



Femeie așezată în fotoliu
Chaim Soutine

cca 1919 | ulei pe pânză | 92,1 x 65,4 cm |
Barnes Foundation, Merion, SUA

Pictor rus născut în orașul Smilovici (azi în Belarus), Chaim Soutine (1893–1943) a crescut într-un sărac ghetou evreiesc. A demonstrat rapid interes pentru desen și, între 1910 și 1913, a urmat cursuri de artă în Vilnius, unde a venit pentru prima dată în contact cu cele mai importante mișcări avangardiste ruse. În 1913, Soutine se îndreaptă spre Paris unde studiază timp de doi ani cu pictorul Fernand Cormon – care îi avusese elevi pe Matisse, Vincent van Gogh și Toulouse-Lautrec – și vizitează deseori Luvrul, pentru a descoperi operele unor artiști precum Ingres, Goya, Tintoretto și Rembrandt. În 1915, Soutine îl întâlnește pe Amedeo Modigliani, un confrate întru-ale artei, care locuia în Montparnasse, și care îi devine prieten apropiat. Portretele sunt o temă majoră în arta lui Soutine, care își înfățișează prietenii, artiști și chiar necunoscuți. *Femeie așezată în fotoliu* este o lucrare tipică stilului său expresionist. Femeia este figurativ reprezentată, însă multe caracteristici fizice sunt exagerate – în special mâinile și degetele par să fi pierdut forma umană. Cufundată în gânduri, este așezată într-un fotoliu mare, roșu, pe un fundal întunecat nedefinit, o *mise en scène* utilizată frecvent de Soutine. **JJ**



Clovnii
José Gutiérrez Solana

cca 1919 | ulei pe pânză | 96,5 x 122 cm |
Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, Spania

José Solana (1886–1945) s-a născut și a crescut la Madrid, iar opera lui reflectă propriile experiențe avute în viața de zi cu zi din Spania acelor vremuri. În 1900, intră la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando din Madrid, iar în 1904 se alătură mișcării Generației de la 1898 – un grup de scriitori și filosofi care încercau să recreeze Spania drept lider intelectual și literar, ca reacție la dezastrul socio-politic reprezentat de înfrângerea în războiul spaniolo-american din 1898. Picturile lui Solana reflectă atitudinea gravă, ironică a grupului. Motivul clovnului a fost adoptat de mai mulți artiști ai vremii, ca parodie supremă – eroul tragic definit de măștile comice ale existenței sale, reprezentând strădaniile artei în fața criticii moderne. Privind impasibili, cu o detașare tulburătoare, clovnii nu inspiră nici simpatie, nici frică, afirmând o polaritate între amenințare și tragedie. Desenați cu precizie liniară și în culorile stinse tipice creației lui Solana, aceștia par niște roboți, accentuând caracterul suprarealist al tabloului. Solana a fost influențat de Goya și de Juan de Valdés Leal, activ în perioada barocului spaniol, și a pictat în special subiecte triste. **TP**



Portretul Jeannei Hébuterne | Amedeo Modigliani

1919 | ulei pe pânză | 100 x 64,7 cm | Guggenheim Museum, New York, SUA

În 1917, Amedeo Modigliani (1884–1920) o întâlnește pe Jeanne Hébuterne, studentă la arte, care poza frecvent ca model pentru artiștii parizieni. Relația lor amoroasă determină familia ei burgheză, romano-catolică, să o repudieze. Modigliani era celebru pentru viața sa depravată. În ciuda sănătății precare, abuza de droguri, un stil de viață care îi făcea pe colegii săi artiști să-l numească deseori „Modi", poreclă ce rimează cu *maudit* („blestemat", în limba franceză). În 1918, cei doi se mută la Nisa, unde Hébuterne rămâne gravidă și dă naștere unei fetițe pe care o numesc Jeanne. La moartea artistului în 1920, din cauza unei tuberculoze meningeale, Jeanne era gravidă în luna a opta. Se sinucide două zile mai târziu, aruncându-se pe fereastră de la etajul cinci al casei părinților lui. Amândoi sunt înmormântați în cimitirul Père Lachaise din Paris. Influența artei primitive asupra operei lui Modigliani este evidentă în *Portretul Jeannei Hébuterne*. În special fața – cu ochii migdalați și cu gâtul și nasul alungite – evocă puternic măștile africane, o estetică explorată de cei mai importanți artiști avangardiști ai timpului. Modigliani pune accent pe șoldurile și pe coapsele late ale Jeannei, în esență făcând aluzie la reprezentarea iconografică a zeiței fertilității. Dacă simțim o oarecare tandrețe și încântare în fața acestei imagini, aceste sentimente sunt învăluite într-o nuanță sumbră. Într-adevăr, culoarea caldă, luminoasă a tinerei femei, precum și puloverul larg contrastează puternic cu interiorul cenușiu-închis în care este înfățișată. **JJ**



Mecanicul | Fernand Léger

1920 | ulei pe pânză | 92 x 70 cm | Art Gallery of Ontario, Ottawa, Canada

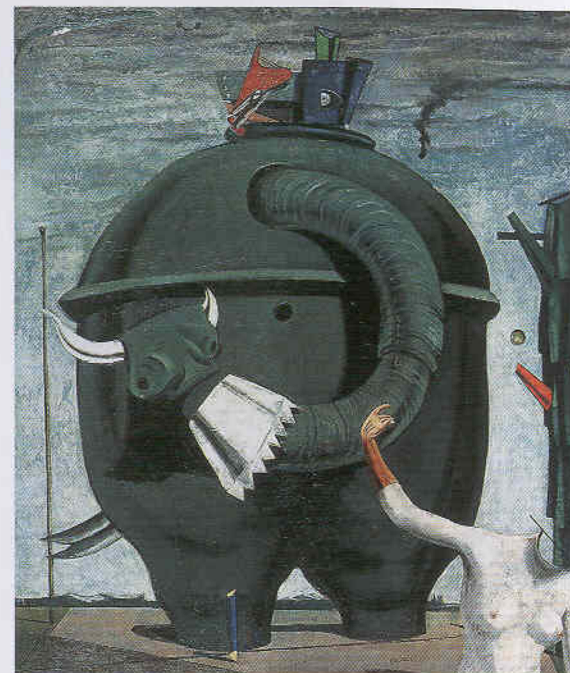
„Încerc să creez un obiect frumos din elemente mecanice", spunea artistul și designerul francez Fernand Léger (1881–1955). Considerând că producția mecanizată a dat naștere unei noi estetici care avea să răstoarne convențiile artistice europene, Léger încearcă în *Mecanicul* să articuleze un nou standard de frumusețe întruchipat de muncitorul industrial. Experiența artistului ca brancardier în Primul Război Mondial i-a trezit dorința de a crea o artă care să ajungă la oameni din toate clasele sociale. Léger a fost asociat îndeaproape cubiștilor; lucru firesc, pentru că atât preocupările lui legate de procesele mecanice cât și dezmembrarea obiectelor până la formele lor fundamentale îl pun alături de aceștia. Totuși, opera lui Léger este diferită în aspecte importante de cea a altor artiști legați de cubism. De exemplu, formele din care își construiește Léger compozițiile sunt tubulare și sferice. Aici, atât bărbatul cât și fundalul industrial sunt reprezentative pentru stilul special care i-a făcut pe colegii săi să caracterizeze, pe jumătate în glumă, opera lui Léger drept „tubism". Mai mult, umanismul și bizarul prezent în *Mecanicul* situează creația lui Léger la distanță de cea a lui Picasso și a lui Braque. Criticii au remarcat că unul dintre cele mai captivante aspecte ale tabloului este tensiunea dintre tratamentul impersonal al formelor corpului uman și individualitatea cu care îl înzestrează artistul – cu inele, mustață și tatuaj. Léger concepe o societate industrializată care îl ridică pe muncitor, nu îl dezumanizează. **AR**



India din Tehuantepec | Alfredo Ramos Martínez

1920 | ulei pe pânză | colecție privată

Considerat de mulți drept părintele artei mexicane, Alfredo Ramos Martínez (1872–1946) își centrează atenția pe portretul foarte evocator al unei tinere *india* (nativă) din Tehuantepec, o regiune aparte prin societatea sa matriarhală într-o țară dominată de cultura machistă. Puterea de observație a artistului se concentrează pe trăsăturile indigene senzuale ale subiectului – buzele pline, pomeții înalți, pielea arămie, părul lucios și ochii înguști, oblici. Coafura este specifică zonei și este o impresionantă manifestare a mândriei etnice. Amintește de aceea a Fridei Kahlo din multele ei autoportrete, unde părul ei este împletit cu o panglică colorată. Descris de colegul său pictorul Covarrubias drept un „gât de sticlă cu junglă și tufișuri", istmul mexican Tehuantepec se întinde între Golful Campeche la nordul coastei mexicane și Golful Tehuantepec la sud. Este o frontieră naturală, geografică și culturală, între America de Nord și America Centrală. În ciuda numeroaselor cuceriri, colonizări și invazii din timpurile precolumbiene până în cele moderne, locuitorii săi indigeni din diferite triburi și-au păstrat moștenirea lingvistică și culturală specifică. Tabloul îmbogățește excepționala moștenire indigenă a Mexicului și onorează o zonă care se mândrește cu păstrarea propriilor tradiții. Tehuantepec rămâne până astăzi în mare parte subdezvoltat, în ciuda numeroaselor încercări ale guvernelor mexicane de a-i exploata resursele naturale și populațiile. Această pictură celebrează o cultură îmbibată cu esența *indian* ca sursă de inspirație artistică. **AA**



Celebes | Max Ernst

1921 | ulei pe pânză | 139 x 121 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Născut în Germania, Max Ernst (1881–1976) începe să realizeze primele picturi și colaje după ce îl cunoaște pe Paul Klee, în 1919. Un an mai târziu formează un grup Dada la Köln. Părăsește Germania în 1922 pentru a se alătura comunității artistice suprarealiste din Paris. Aici inventează tehnica „frotajului". Privit ca dușman în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, emigrează, în 1941, în Statele Unite cu ajutorul lui Peggy Guggenheim, moștenitoarea unei averi importante, cu care se căsătorește pentru o scurtă perioadă. *Celebes*, cunoscut și ca *Elefantul Celebes*, este o capodoperă datând din perioada critică a carierei sale, când a combinat la întâmplare procedeele dadaiste și suprarealiste. Această lucrare, prima de mari dimensiuni realizată în Köln, s-a născut din modul în care artistul utilizează colajul pentru a crea combinații bizare de imagini. În centru se află o figură ambiguă care pare a aduce atât cu un elefant cât și cu un boiler; pare să aibă trompă, colți și din el ies țevi. Această figură rotundă, monstruoasă, aparent inspirată de o fotografie a unui siloz comunal din Sudan, este înconjurată de mai multe obiecte drepte neidentificate, precum și de un manechin de femeie, fără cap, cu brațul ridicat. Ca dadaist, Ernst refolosea deseori imagini găsite, pe care le combina cu altele pentru a crea imagini originale, imaginare. Ca și alți suprarealiști ai vremii, Ernst era foarte interesat de tehnica freudiană a asociațiilor libere. Această influență se discerne aici în numeroasele juxtapuneri inexplicabile și tulburătoare. **JJ**



Orașul Amecameca cu Popocatepetl
Francisco Díaz de León

1921 | pastel pe hârtie | 96,5 x 78 cm | colecție privată

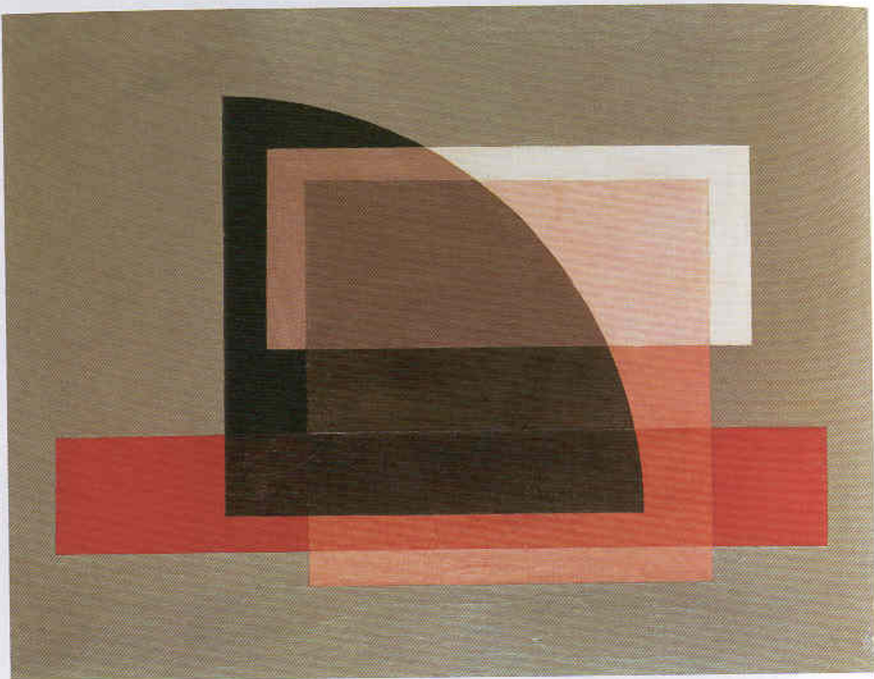
Francisco Díaz de León (1897–1975) a avut o contribuție imensă la istoria picturii mexicane. În timp ce activitatea lui s-a concentrat masiv pe grafică, ilustrație de carte și gravuri, picturile executate trădează interesul pentru impresionism și, ca în cazul tabloului *Orașul Amecameca cu Popocatepetl*, influența cubismului și a școlii de pictură în aer liber. Foarte populară în Franța, pictura de *plein air* i-a permis lui Díaz să se bucure de lucrul în natură într-o manieră liberă. Popocatepetl, care înseamnă „muntele care fumegă" în limba aztecilor, este singurul vulcan activ din zona orașului Amecameca, situat în partea central-sudică a Mexicului. Popocatepetl a fost unul dintre munții cei mai sacri pentru azteci și, fiind centrul celei mai fertile și mai populate zone din Mexicul precolumbian, era considerat întruchiparea divină a binelui și a idealului. În 1522, conchistadorul spaniol Hernando Cortés a fost primul european care a urcat pe Popocatepetl, în căutare de sulf pentru praful de pușcă. În culori vii și prin variații de patrulatere vag structurate, un nor de fum prevestitor de rău coboară peste Popocatepetl în tonuri de verde intens și alb luminos. Acoperișul închis la culoare din partea dreaptă, și el prevestitor de rău, este pus în contrast cu lumina plină de viață a orașului. Pictor rafinat, după cum indică fluența sa în stilurile moderne de pictură și comunicarea culturală din Mexic, Díaz pune în antiteză istoria naturală a zonei cu comunitatea sa locală, folosind o perspectivă logică și sofisticată în același timp. **SWW**



Fântâna dorințelor, Portland
Edward Wadsworth

1921 | ulei pe pânză | 75 x 49 cm | Mayor Gallery, Londra, Marea Britanie

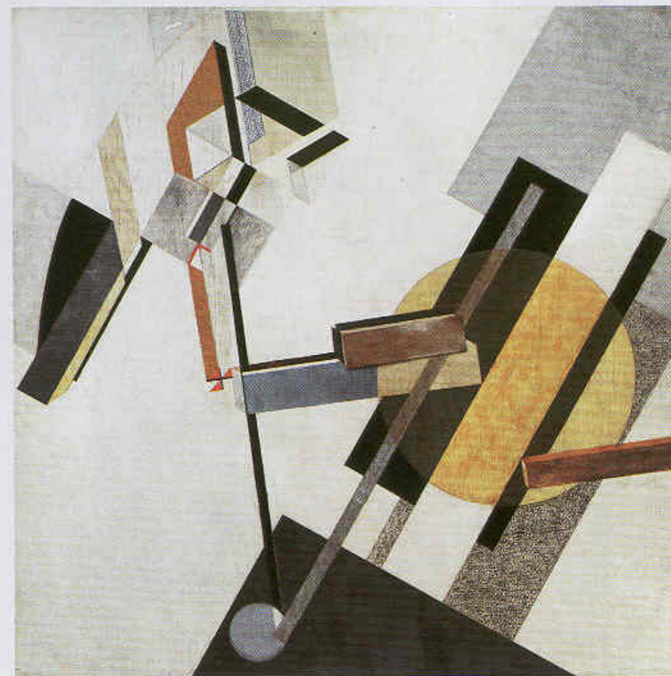
Edward Alexander Wadsworth (1889–1949) s-a născut și a crescut în Cleckheaton, Yorkshire, în nordul industrial al Angliei – factor cu puternic efect asupra creației sale. Studiază la Bradford School of Art și la Slade. Primele sale lucrări, influențate de impresionism, au fost expuse la A Doua Expoziție Postimpresionistă de la Grafton Galleries în 1912. În 1914, prietenia sa cu Wyndham Lewis îi conduce către mișcarea vorticistă, ale cărei baze le pune împreună cu Henri Gaudier-Brzeska și William Roberts. Legat de cubism și futurism, vorticismul se concentra pe impactul dinamic al progresului industrial și tehnologic asupra mediilor urbane, iar *Fântâna dorințelor, Portland* este un exemplu marcant în acest sens. Formele unghiulare cubiste ale acoperișurilor creează diagonale geometrice viguroase care brăzdează tabloul în zigzag și se rotesc în jurul unor furnale industriale înalte ce domină orașul. Paleta limitată de culori – ocru, gri, alb, negru și albastru – sporește atmosfera rece, dură a peisajului urban. Singurele forme circulare din tablou fie amintesc de roțile zimțate ale mecanismelor, fie formează norii de funingine, albaștri și negri întunecați, care ies din furnalele fabricilor și se conturează în spatele orașului, creând un fundal puternic pentru clădiri. La un an de la terminarea tabloului, Wadsworth își schimbă maniera, îndreptându-se vag spre naturalism, folosind tempera în loc de ulei și, până în anii 1930, un element suprarealist s-a strecurat mereu în opera sa. În 1938, devine membru fondator al mișcării pentru revitalizarea artei britanice Unit One. **SM**



Sfert de cerc negru cu dungi roșii | László Moholy-Nagy

1921 | ulei pe pânză | colecție privată

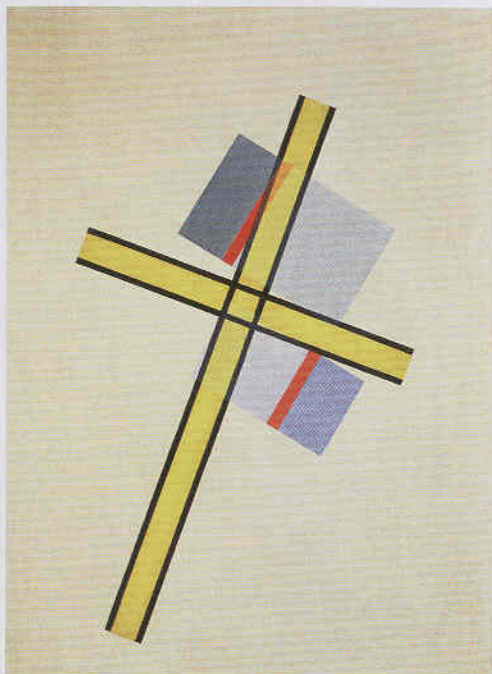
László Moholy-Nagy (1895–1946) a fost student la drept înainte ca experiența traumatizantă ca soldat în armata austro-ungară în timpul Primului Război Mondial să-i schimbe viața. Se întoarce din război convins că își poate „proiecta vitalitatea prin lumină, culoare, formă" și „să dea viață ca pictor". În același timp este atras în efervescența revoluționară care cuprinde Europa după război și, sub influența constructiviștilor ruși El Lissitzky și Naum Gabo, caută să dezvolte forme ale artei care să contribuie la construirea unei noi societăți pe principii socialiste. Aceasta însemna atât respingerea artei „burgheze" cât și ștergerea diferențelor dintre artă și designul industrial produs în serie. În efortul său de a clădi o artă nouă din culori și forme primare, Moholy-Nagy a experimentat cu benzi de hârtie colorată lipite pe diferite fundaluri. *Sfert de cerc negru cu dungi roșii* reflectă aceste experimente, părând că este constituit dintr-un ansamblu de forme decupate, parțial translucide. Deși sfertul de cerc negru induce o instabilitate dinamică aranjamentului, impresia generală este de claritate și de simplificare radicală. Eliminarea futilului și respingerea zorzoanelor inutile urma să devină criteriul de bază al modernismului european. Din 1923, Moholy-Nagy devine un influent profesor la colegiul Bauhaus din Weimar, Germania. Opera sa cuprinde o gamă largă de lucrări, de la fotografie experimentală la design tipografic. După venirea la putere a naziștilor în 1933, pleacă în exil, sfârșindu-și viața în Statele Unite. **SF**



Proun 19D | El Lissitzky

cca 1922 | ghips, ulei, hârtie pe lemn | 97 x 97 cm | Muesum of Modern Art, New York, SUA

Respins la școala de arte din Rusia natală, Lazar Markovich El Lissitzky (1890–1941), mai cunoscut ca El Lissitzky, s-a instruit în Germania pentru a deveni arhitect și apoi ilustrator. Poate că educația sa tehnică explică preocuparea pe care a avut-o de-a lungul carierei pentru „construcții cu scop". El Lissitzky era convins că rolul artistului este acela de a face o schimbare practică și își vedea propria creație artistică drept „un simbol al unei lumi noi, pe baza căreia se construiește și care există prin oameni". *19D* face parte dintr-o serie numită *Proun* (pronunțat în două silabe: „pro-un"), termen pe care El Lissitzky l-a inventat pentru o serie de lucrări abstracte care explorează relațiile dintre problemele formale ale picturilor bidimensionale și construcția arhitecturală. Fiecare piesă este realizată nu bidimensional, nici tridimensional, ci ca un concept estetic autosuficient, care poate fi folosit cu orice medium. Seria „Proun" este un amestec eterogen de picturi, litografii și instalații. *19D* este lucrat în ulei, însă concepția tridimensională este evidentă. Nu numai că formele și culorile sugerează adâncimea, dar schimbarea de axe de la partea stângă a compoziției la cea dreaptă creează o geometrie arhitecturală. În ciuda formelor masive evocate de artist, *Proun 19D* are o anume finețe; formele sale par să se unduiască grațios în aer. Ceva din spiritul năvalnic pe care opera lui El Lissitzky l-a asociat cu proiectul experimentului sovietic arată credința în progresul spre o lume construită în conformitate cu ideile vizionare. **AR**



Cruce galbenă Q.7 | László Moholy-Nagy

1922 | ulei pe pânză | 96 x 71 cm | Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Italia

Pictorul și fotograful maghiar László Moholy-Nagy (1895–1946) a studiat dreptul la Budapesta înainte de a se înrola în armată în Primul Război Mondial. La sfârșitul conflictului, călătorește la Viena, în Austria, unde descoperă lucrările suprematiste și constructiviste ale lui Naum Gabo, El Lissitzky și Kazimir Malevici, care îi vor influența dezvoltarea artistică. În 1923, lui Moholy-Nagy i se oferă un post de profesor la Școala de arte Bauhaus din Weimar, Germania. Aici propovăduiește integrarea tehnologiei și industriei în arte. Astfel, el și alți membri ai instituției spărgeau tradiționala frontieră dintre artele frumoase și artele aplicate. Pentru a crea *Cruce galbenă Q.7*, Moholy-Nagy a ales o compoziție simplă și pură. Această imagine este rezultatul unei căutări speciale a unui limbaj vizual care să poată exprima epoca în care trăia artistul, o căutare care a apărut în interiorul mișcărilor avangardiste ruse precum suprematismul și constructivismul. Pe un fundal ocru simplu, artistul a pictat o cruce de un galben luminos, translucid; perfecțiunea sa lineară este accentuată de un contur negru viguros. În spatele crucii sunt plasate alte două figuri geometrice. Fiecare dintre aceste două dreptunghiuri este împărțit în trei părți diferite, toate paralele între ele. Moholy-Nagy a pictat aceste forme rectilinii pe pânză creând o adâncime a imaginii, o complexitate subtilă care se observă cel mai bine în pasajele specifice în care crucea este așezată deasupra celor două dreptunghiuri. **JJ**



Doamna în mov | Lyonel Feininger

1922 | ulei pe pânză | 100,5 x 80,5 cm | Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spania

Născut la New York din părinți germani, Lyonel Feininger (1871–1956) a avut o carieră marcată de un conflict de loialitate națională, de tensiune etnică și frământări politice. Feininger studiază în Germania și devine ilustrator de reviste, caricaturist și pionier al benzilor desenate, formă specială de artă americană. Benzile realizate de el pe o perioadă scurtă de timp pentru *Chicago Tribune* sunt printre cele mai inovatoare din toate timpurile, însă refuzul său de a se întoarce în America duce la rezilierea contractului, și Feininger decide să abandoneze arta publicitară. Începe să-și caute propriul cubism analitic și, în 1919, devine unul dintre membrii fondatori ai Școlii Bauhaus. Pictează *Doamna în mov* în perioada de profesorat la Bauhaus. Atenta suprapunere a planurilor de culoare și formă, creând un tablou urban nocturn, suferă infuzia energiei frementânde a orașului. Imaginea centrală a unei tinere femei care pare să fi ieșit la plimbare are ca punct de plecare o schiță mult mai veche, din 1906, *Frumoasa fată*. Astfel, pictura funcționează atât ca omagiu adus dinamicului mediu artistic parizian care l-a inspirat în primul rând, cât și ca o manifestare a încrederii în Republica de la Weimar, când Germania surclasase Franța în poziția de centru al avangardei europene. Nu a durat însă, iar Feininger și soția sa evreică au fost obligați să fugă din Germania în 1936. Stabilit din nou la New York, Feininger își regăsește inspirația în locurile copilăriei sale și, în ultimii douăzeci de ani de viață, devine o figură centrală pentru evoluția expresionismului abstract. **RB**



Proxenet cu prostituate | Otto Dix

1922 | ulei pe pânză | 70 x 55 cm | colecție privată

Wilhelm Heinrich Otto Dix (1891–1969) s-a născut la Untermhaus, Germania, acum parte a orașului Gera. În 1910, intră la Școala de arte și meserii din Dresda. Pe timpul studiilor vizitează expozițiile cu lucrări de Vincent van Gogh și de futuriști. Curând și aceștia vor influența major creația sa. Dix se înrolează voluntar în Primul Război Mondial. Experiența traumatizantă are un impact care va da roade și devine o temă recurentă în opera sa până în anii 1930. După război frecventează Akademie der Bildenden Künsten din Dresda și joacă un rol important în crearea, în 1919, asociației de artiști expresioniști și dadaiști angajați politic – Dresden Secession. La venirea naziștilor la putere în Germania la începutul anilor 1930, Dix a fost alungat din postul său de profesor de la Academia din Dresda. Extrem de critică față de societatea germană contemporană, arta sa era considerată atunci ofensatoare moral față de noul regim. În acest tablou, Dix prezintă privitorului o imagine gravă. Sunt înfățișate trei personaje diferite, stând în fața unui zid din cărămidă roșie. Proxenetul, un bărbat îmbrăcat în costum, cu cravată gălbuie, se uită în dreapta jos. Expresia de pe chipul lui este mai mult decât ambiguă. Se uită oare cu dispreț la cele două prostituate? Oare a văzut deja niște potențiali clienți pentru angajatele sale lipsite de expresivitate? Culoarea folosită de Dix pentru a picta haina femeii din dreapta este un ecou la zidul din spatele ei. În acest fel, Dix creează o paralelă sumbră care materializează prostituata. **JJ**



Champs de Mars: Turnul roșu | Robert Delaunay

1912–1913 | ulei pe pânză | 160,7 x 128,6 cm | Art Institute of Chicago, Chicago, SUA

La fel ca în cazul multor pictori din prima jumătate a secolului XX, evoluția stilistică a lui Robert Delaunay (1885–1941) ca pictor s-a petrecut în ritm amețitor împreună cu evoluția artei moderne. Cu doar câțiva ani înainte de a începe tabloul cubist *Champs de Mars: Turnul roșu*, tânărul artist francez picta în maniera impresionistă a secolului anterior. Pentru a marca dezertarea sa de la impresionism, artistul a ales un subiect apropiat noului său stil: Turnul Eiffel. În 1909, el începe o serie de picturi (din care face parte și aceasta) a ceea ce era atunci cea mai înaltă structură realizată de mâna omului și simbolul Franței moderne. În 1911, Delaunay este invitat să expună împreună cu grupul Der Blaue Reiter (Călărețul Albastru) din München. Lucrările lui Delaunay încep să evolueze sub influența abstracționismului care caracteriza grupul. Turnul roșu al lui Delaunay se ridică precum pasărea Phoenix, ca într-o flacără sau într-o dâră de fum, dintre blocurile mohorâte ale Parisului. Peisajul urban cenușiu îi servește lui Delaunay la încadrarea subiectului, sugerând motivul clasic al unei scene pictate din balcon sau de la o fereastră. Conform bunei practici cubiste, obiectele sunt descompuse pe pânză în diferitele lor elemente – mai târziu, artistul va numi această perioadă „faza sa distructivă". Totuși, interesul evident din *Champs de Mars: Turnul roșu* este modul în care tratează el lumina. Delaunay supune aerul din jurul turnului unei analize similare, dezmembrând atmosfera într-o mulțime de culori vibrante. Stilul lui Delaunay a evoluat rapid, iar el și-a continuat explorarea către arta abstractă. **AR**



Peisaj cu măgar roșu | Chaim Soutine

1922–1923 | ulei pe pânză | 81 x 62 cm | colecție privată

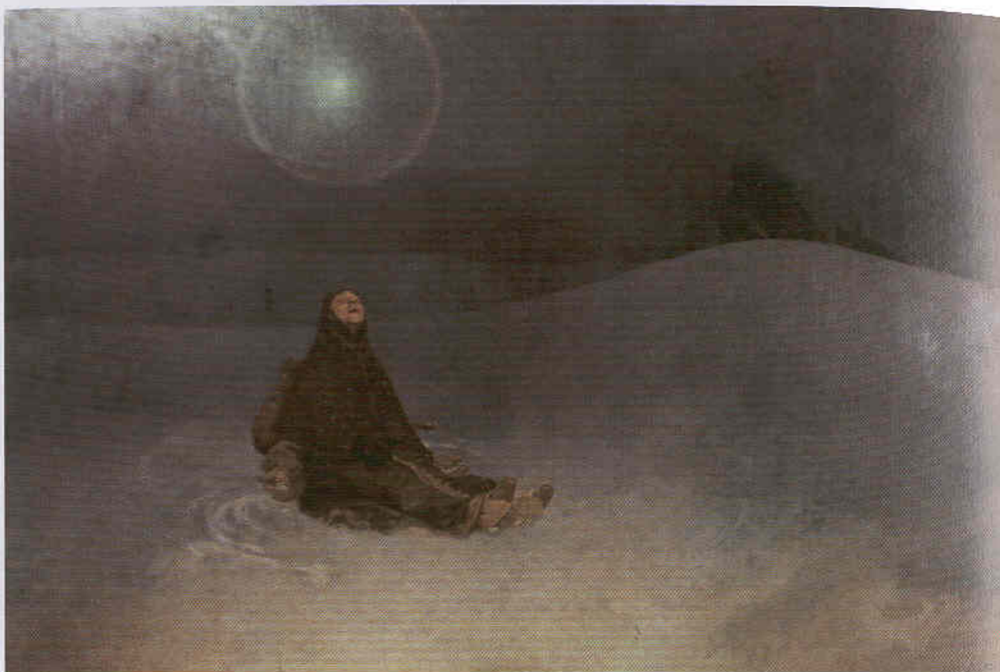
Pictorul rus Chaim Soutine (1893–1943) este privit ca unul dintre cei mai importanți pictori expresioniști ai timpului său. La Paris, unde a emigrat în 1913, a locuit o vreme în La Ruche, celebra reședință a artiștilor din Montparnasse. Acolo, sculptorul Jacques Lipchitz îl prezintă pictorului Amedeo Modigliani, care îi devine prieten apropiat și îi pozează pentru unul dintre portretele renumite ale lui Soutine. La acel moment, Soutine îi considera pe Rembrandt, Goya și Cézanne principalele sale surse de inspirație. La începutul anilor 1920, începe să picteze portrete și peisaje, care i-au adus celebritatea. În *Peisaj cu măgar roșu*, priveliștea distorsionată a unei scene pașnice de la țară este descrisă cu o minunată măiestrie, într-o manieră care i-a adus multe comparații cu Vincent van Gogh. Puterea compoziției rezidă în descrierea uluitoare a copacilor maiestuoși, abundenți. Începând cu anii 1920, copacul devine o temă obsesivă a artei lui Soutine. S-a afirmat deseori că tușele sale agresive și modul violent în care folosește culorile prefigurează experimentele expresionismului abstract și pe cele ale grupului CoBrA. Soutine și-a realizat cea mai mare parte din lucrări în anii 1920 când se afla sub patronajul colecționarului american Albert Barnes. În 1937 participă la cea mai mare expoziție a artiștilor independenți de la Paris. Fiind evreu, a fost persecutat de naziști în timpul celui de-al Doilea Război Mondial și a trebuit să se ascundă în mai multe locuri pentru a-și salva viața. Moare în timpul unei operații în 1943. Soutine este înmormântat la Cimetière du Montparnasse din Paris. **SP**



Mademoiselle Chanel | Marie Laurencin

1923 | ulei pe pânză | 92 x 73 cm | Musée de l'Orangerie, Paris, Franța

În 1923, artista franceză Marie Laurencin (1883–1956) lucra costume și decoruri pentru *Baletele ruse* ale lui Serge Diaghilev. Când a cunoscut-o pe creatoarea de modă și de parfumuri Gabrielle „Coco" Chanel, amândouă creau costume pentru aceeași companie, *Le Train Bleu*. Laurencin era deja un cunoscut decorator când Chanel a rugat-o să-i facă portretul. Femeia care va întruchipa termenul „chic" pentru secolul următor era atunci la începutul carierei. Creația vestimentară a lui Chanel, care va schimba pentru totdeauna modul de a se îmbrăca al femeilor, a fost prezentat publicului în 1923, anul în care Laurencin a pictat acest portret. Laurencin va deveni o portretistă la modă în societatea femeilor contemporane, precum Helena Rubinstein și Lady Cunard. În acest tablou, încăpățânata creatoare de modă este cufundată într-o stare de uluire senzuală, visătoare, ținându-și cățelul pomeranian în poală. Tabloul evocă imaginile cu căței purtați în brațe de curtezanele și doamnele distinse din portretele epocilor anterioare. Chanel este înfățișată într-o erotică dezbrăcare, cu un umăr al rochiei drapate căzut de pe braț, expunându-i pieptul. Liniile moi, unduitoare, fluide, culorile fumurii și atitudinea apatică sunt tipice operei lui Laurencin, însă, atunci când Chanel a văzut tabloul terminat, a hotărât că nu seamănă suficient de mult cu ea și l-a refuzat. Laurencin a fost prietenă cu Appolinaire (cu care a trăit mai mulți ani), Picasso și Braque și, deși a expus cu cubiștii, creația ei nu reflectă această mișcare. **AH**



Femeie în sălbăticie | Alphonse Mucha

1923 | ulei pe pânză | 201,5 x 299,5 cm | Muzeul Mucha, Praga, Republica Cehă

La sfârşitul secolului XIX, cehul Alphonse Mucha (1860–1939) se stabilise la Paris pentru a-şi împlini ambiţiile artistice. Curând primeşte mult de lucru, de la picturi, afişe, reclame şi ilustraţii de carte, până la design de bijuterii, covoare, tapet şi decoruri de teatru. În 1894 dă lovitura când celebra actriţă Sarah Bernardt admiră unul dintre afişe şi, din acel moment, succesul lui este asigurat. Lucrările lui Mucha înfăţişează femei tinere şi frumoase în haine vaporoase, deseori înconjurate de flori, iar stilul său a fost salutat ca momentul de zenit Art Nouveau. *Femeie în sălbăticie* este rezultatul a cel puţin patru studii pregătitoare. O ţărancă rusoaică priveşte disperată în sus spre cer, anticipându-şi soarta. Este singură într-un peisaj pustiu, luminat doar de o stea singuratică, şi o haită de lupi se conturează în spate, gata să atace. Cunoscut şi sub numele de *Steaua şi Siberia*, tabloul exprimă unele dintre simpatiile artistului pentru poporul rus. Era reacţia lui la suferinţele îndurate de aceşti oameni după revoluţia bolşevică, atunci când războiul civil, care a urmat între 1918 şi 1920, a dus la înfometarea până la moarte a unei mari părţi din populaţia rurală. Mucha vizitase Rusia în 1913 pentru a face schiţele preliminare pentru proiectul său, *Epopeea slavă* – douăzeci de tablouri uriaşe prezentând cronologic cele mai importante evenimente ale naţiunii slave. Deşi a continuat să câştige bani de pe urma stilului său grafic specific, acest tablou penetrant şi de atmosferă arată capacitatea artistului de a comunica cu lumea la un nivel emoţional mai profund. **SH**



Teller, Gabel und Nabel | Jean Arp

1923 | ulei pe relief de lemn | 59 x 61 cm | colecţie privată

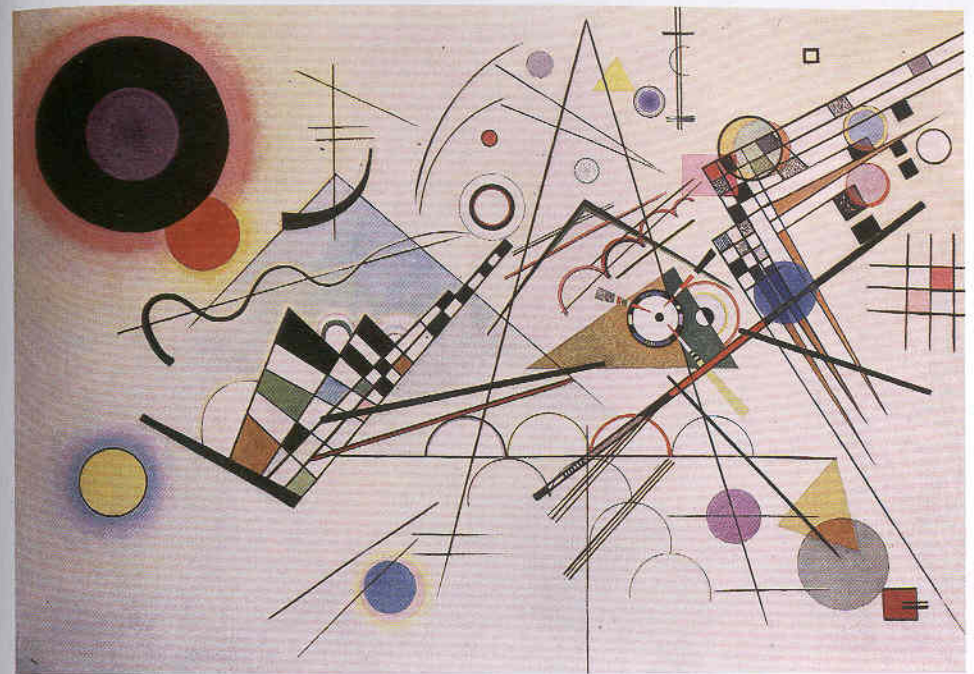
Jean (Hans) Arp (1887–1966) s-a născut la Strasbourg din tată german şi mamă franţuzoaică. Poet, sculptor şi artist abstract, este una dintre figurile centrale ale dadaismului şi ca aliat al constructiviştilor şi suprarealiştilor; este, de asemenea, fondatorul mişcării elveţiene Moderne Bund. Exponent al atâtor mişcări, a expus alături de un număr mare de artişti. Lucrările sale sunt reconfortante prin simplitatea aparentă, frumuseţea mişcării şi seducţie de durată. De atunci, mulţi artişti i-au călcat pe urme şi, deşi opera sa nu mai pare avangardistă în ochii privitorului modern, la timpul său Arp fost un precursor al multora dintre cele mai controversate mişcări artistice. Studiază la Kunstschule în Weimar, Germania, apoi frecventează Académie Julian la Paris în 1908. Călătoreşte mult, se împrieteneşte cu scriitori şi artişti precum Picasso, Kandinsky, Appollinaire şi Modigliani. Când izbucneşte Primul Război Mondial, se mută în Elveţia, unde o întâlneşte pe Sophie Taeuber, o promotoare a artei abstracte. Se căsătoresc în 1922 şi lucrează împreună la proiecte comune într-o varietate de mediumuri, inclusiv colajul şi textilele. Arp are câteva motive preferate pe care le-a folosit în mod repetat: anumite părţi ale corpului uman ca buzele, mustaţa sau buricul (aşa cum se poate observa în *Teller, Gabel und Nabel);* obiecte precum tacâmurile (care apar şi în acest tablou) şi sticlele şi motive stilizate din natură. Sculpturile sale senzuale, precum *Buric şi două gânduri* (1932), *Trunchi musculos* (1959) şi *Personaj din pădure* (1961) par să-l ademenească pe iubitorul de artă să le atingă. **LH**



Pietà sau Revoluție noaptea | Max Ernst

1923 | ulei pe pânză | 116,2 x 88,9 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

În 1911, pictorul suprarealist german Max Ernst (1891–1976) îl întâlnește pe August Macke, cu care devine prieten apropiat, și se alătură grupului Rheinische Expressionisten din Bonn. Prima sa expoziție s-a ținut la Köln în 1912 la Galerie Feldman. În același an descoperă lucrări de Paul Cézanne, Edward Munch, Pablo Picasso și Vincent van Gogh, care lasă o puternică impresie în evoluția sa artistică. Anul următor călătorește la Paris unde îi întâlnește pe Guillaume Apollinaire și pe Robert Delaunay. La începutul anilor 1920 participă la mișcarea suprarealistă din Paris, fiind considerat unul dintre lideri. Tabloul *Pietà sau Revoluție noaptea* a fost pictat în 1923, cu un an înainte ca André Breton să publice primul *Manifest* al suprarealismului. Suprarealiștii căutau un mijloc de a înfățișa nu numai realitatea exterioară, ci și procesele minții umane și erau influențați de teoria psihanalitică a lui Sigmund Freud. În această lucrare, Ernst înlocuiește figurile tradiționale ale îndureratei Fecioare Maria, ținând în brațe corpul crucificat al lui Isus, cu un portret în care se autoînfățișează ținut în brațe de tatăl său, care are pe cap o gambetă. Deși nimeni nu poate face o analiză definitorie a imaginii, ea a fost deseori privită ca o expresie a relației tensionate dintre Ernst și tatăl său care, fiind un catolic fervent, dezavuase anterior ceea ce crea fiul său. Ambii apar ca niște statui, reflectând probabil natura înghețată a relației lor; totuși, alegerea posturii din *pietà* sugerează dorința lui Ernst de a face o schimbare în viziunea lui și de a primi afecțiunea paternă. **JJ**



Compoziție VIII | Wassily Kandinsky

1923 | ulei pe pânză | 140 x 201 cm | Guggenheim Museum, New York, SUA

Considerat unul dintre fondatorii picturii abstracte, precum și unul dintre cei mai importanți teoreticieni ai artei din secolul XX, Wassily Kandinsky (1866–1944) și-a petrecut anii fertili ai perioadei sale creatoare lărgind limitele abstracționismului. Născut la Moscova, Kandinsky și-a petrecut cea mai mare parte a carierei în Germania și la Paris. *Compoziție VIII*, una dintre cele zece lucrări denumite *Compoziție*, create de-a lungul a treizeci de ani, a fost pictată în timp ce Kandinsky era profesor la Bauhaus, din Weimar, o școală inovatoare de artă și arhitectură din Germania. În *Compoziție VIII* elemente geometrice cu forme și culori variate sunt împrăștiate dinamic și interactiv pe un fundal liniștit. Forma cea mai pregnantă este cercul negru așezat în colțul din stânga sus, care servește atât ca punct de referință pentru cercurile mai mici, cât și ca puternic contrast cu liniile tăioase și cu triunghiurile. Extraordinar de vivace și în același timp liniștită, *Compoziție VIII* este una dintre cele mai importante lucrări ale artistului din anii de după Primul Război Mondial. În anii petrecuți la Bauhaus, între 1922 și 1926, Kandinsky a predat pe larg teoriile proprii despre formă. *Compoziție VIII* este prima aplicație metodică a ideilor artistului legate de relația dintre culoare și formă, precum și a felului în care vede efectele spirituale și psihologice ale acestora. De asemenea, acest tablou marchează începutul unui îndelungat studiu al lui Kandinsky în legătură cu cercul. În opinia lui, forma primară a acestuia indică foarte clar a patra dimensiune și include în sine un contrast imens și perfect. **AR**



Podul japonez | Claude Monet

1918–1924 | ulei pe pânză | 89 x 100 cm | Musée Marmottan, Paris, Franța

La începutul secolului XX, peisagistica era genul dominant în arta modernă. Descrierile luminoase și spontane ale naturii realizate de impresioniști atrăgeau clasa de mijloc urbanizată, pentru care regiunile rurale erau în primul rând locuri de desfătare și petrecere a timpului liber. În 1890, Claude Monet (1840–1926) își cumpără o casă în Giverny, Franța. Îi aranjează grădina, creează un iaz cu nuferi ornamentali, un pod în stil japonez și alte elemente extraordinare. Grădina devine preocuparea sa principală și își petrece cea mai mare parte a timpului pictând percepții ale luminii și culorii efemere ale împrejurimilor. Picta la început în aer liber, apoi se întorcea în atelier pentu a lucra și a continua pânzele, cu straturi suprapuse și complexe de culoare. Podul japonez a fost unul dintre subiectele sale preferate și l-a pictat continuu, surprinzându-l în diferite tonuri și lumini. Începând cu 1908, Monet se îmbolnăvește de cataractă, care îi slăbește vederea. Este interesant de remarcat că lucrările realizate când cataracta îi afecta vederea au un ton general roșiatic, simptom caracteristic acestei boli a ochilor. S-a vindecat în 1923, însă acest tablou, finalizat după operație, rămâne una dintre creațiile sale cele mai abstracte. În timp ce podul se poate distinge în centru, tușele energice formează un vârtej de copaci, plante și apă. Și-a explorat subiectul atât de îndeaproape, încât întregul se dizolvă în interacțiunea dintre culoare, lumină, frunziș și reflexe. Tușele groase, *impasto*, îi vor influența mai târziu pe expresioniștii abstracți. **SH**



Portret dublu | Felice Casorati

1924 | ulei pe pânză | 120 x 100 cm | Galleria d'Arte Narciso, Torino, Italia

Pictorul italian Felice Casorati (1886–1963) își expune pentru prima dată lucrările la Bienala de la Veneția din 1907. Începe să picteze în manieră naturalistă, după care trece la stilul simbolist. După ce luptă în Primul Război Mondial, se integrează în mișcarea metafizică și devine din ce în ce mai interesat de Renaștere. *Portret dublu* a fost pictat în această perioadă. Titlul este o aluzie la *Portretul soților Arnolfini* de Jan van Eyck. Ca și predecesorul său, Casorati înfățișează un bărbat și o femeie în rochie verde într-un interior casnic, cu o fereastră în stânga. Tabloul său este la fel de enigmatic ca lucrarea lui Van Eyck. Dată fiind diferența considerabilă de vârstă dintre cele două personaje și faptul că mâna femeii este așezată protector pe umărul bărbatului, putem presupune logic că este vorba de tată și fiică. Este un comentariu asupra relației dintre sexe, unde femeia, nu bărbatul, are rolul protector și dominant: ea se uită direct la privitor, în timp ce bărbatul privește pe fereastră spre lumea largă. Însă expresia lui este una de nostalgie față de o legătură pe care a avut-o în trecut cu acea lume. Strânge în brațe o carte mare, care are însă, în mod semnificativ, culoarea ocru tern, și nu există nici o indicație referitoare la rangul lui. În spatele celor doi apare imaginea vagă a unei a treia persoane; poate o infirmieră sau chiar fantoma soției și mamei decedate. Și, cu o undă de umor și joc în titlul acestei lucrări, Casorati plasează portrete pe peretele camerei, sugerând bogăția celor doi și indicând faptul că portretul lui va supraviețui mult timp după dispariția celor pe care îi înfățișează în portretele sale. **CK**



Autoportret cu paletă
Lovis Corinth

1924 | ulei pe pânză | 100 x 80 cm |
Museum of Modern Art, New York, SUA

Acesta este unul dintre numeroasele autoportrete pictate de artistul geman Lovis Corinth (1858–1925) de-a lungul unei carierei prolifice. Tabloul îl arată pe artist la lucru în atelierul său din Klopstockstrasse, Berlin. Ca tehnică, tabloul conține majoritatea elementelor tipice stilului târziu al lui Corinth. După un atac cerebral în 1911, el trebuie să facă față unei infirmități, printre care tremurul mâinii drepte. Ca răspuns, își dezvoltă tehnica folosirii tușelor largi, agitate, deseori înclinate în diagonală de la partea dreaptă sus până în partea stângă jos, ceea ce dă lucrărilor sale o intensitate mai expresivă decât înainte. Cele mai multe lucrări din ultima perioadă a creației arată o folosire îndrăzneață a culorii, însă acest tablou e realizat în tonuri stinse de brun. Atmosfera este agitată și intensă. Ușor încovoiat, artistul pare că își ridică paleta ca pe un scut care să îl protejeze de privitor. Există un sentiment al emoției dat de concentrarea totală a pictorului la lucru, dar și o senzație de om înghesuit între tablourile care îl înconjoară. Opera sa a fost ulterior desconsiderată atât de naziști, cât și de moderniști, însă, începând cu 1980, creația i-a fost reevaluată, și Corinth e văzut astăzi ca unul dintre cei mai talentați artiști germani ai secolului XX. **RG**



Zăpadă pe coasta dealului
Frederick Nicholas Loveroff

cca 1925 | ulei pe pânză | 84,5 x 95,5 cm |
New Walk Museum, Leicester, MB

În acest tablou, Frederick Nicholas Loveroff (1894–1960) ne prezintă o încântătoare vedere a perisajului de iarnă. Adâncimea culorilor și tușele late prezente aici sunt elemente ale impresionismului canadian. Compoziția este întru câtva neobișnuită și distanțează această lucrare de convențiile desenului peisagistic european tradițional. O „regulă" a peisajelor europene era folosirea tonurilor mai reci pentru ultimul plan și a tonurilor mai calde în primul plan, deoarece tonurile mai calde tind în mod natural să vină spre primul plan, întărind astfel iluzia de adâncime. Ignorând acest principiu, Loveroff prezintă o scenă în care primul plan este acoperit cu o nuanță rece de albastru, în timp ce dealul din planul secund se încălzește la lumina cadă, aurie, a soarelui. Cu toate acestea, imaginea funcționează. Prim-planul rece, umbrit, nu „coboară" tabloul, ci mai degabă întărește caracteristicile ascendente ale dealului. Astfel, Loveroff se îndepărtează de tradiția picturală și pastorală a peisajelor europene, alegând să descrie priveliști care nu se încadrau în tradiția genului. **SS**



Rapsodia albastră
Miguel Covarrubias

cca 1925 | ulei pe pânză | 64 x 78,5 cm |
colecție privată

Pictor prolific, Miguel Covarrubias (1904–1957) a fost și caricaturist, ilustrator, desenator, arheolog, antropolog și scriitor. Se implică în mișcarea murală mexicană începută de Diego Rivera, apoi călătorește la New York în 1923. Intensificarea elanurilor artistice în Mexic în anii 1920 a avut loc în aceeași perioadă cu Renașterea Harlemului din New York, iar Covarrubias a jucat un rol în amândouă. Ilustrează mai multe publicații și culegeri de jazz și blues, iar descrierile lui despre experiența afro-americană au avut efect asupra percepției generale. Sugerând atitudinea exuberantă a acelor vremuri, tabloul prezintă interpretarea piesei *Rapsodia albastră* a lui George Gershwin într-un club din Harlem. Instrucția artistului în pictura murală și dragostea sa față de caricatură sunt evidente în personajele distorsionate, colorate, ca de benzi desenate, cu forme stilizate, curgătoare, specifice lucrărilor lui Rivera și Botero. Clară este și influența cubismului în formele geometrice și în jocul perspectivei – figura centrală din lumina reflectoarelor sare aproape afară din tablou. Totuși, atitudinea ei flamboaiantă este redată magnific, reflectând talentul artistului. **KM**



Casă lângă calea ferată
Edward Hopper

1925 | ulei pe pânză | 61 x 73,7 cm |
Museum of Modern Art, New York, SUA

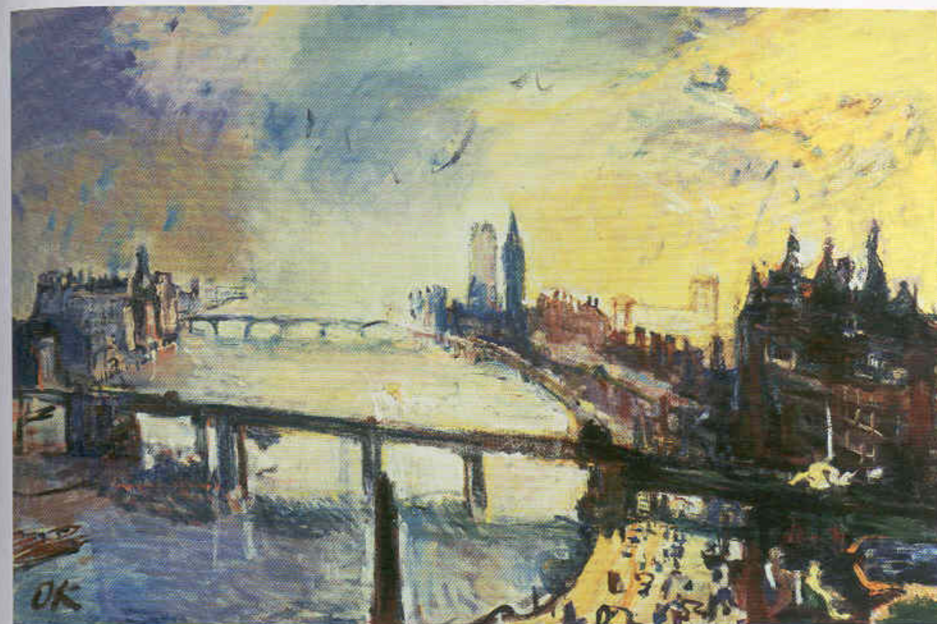
Modernizarea sistemului de transport în anii 1920 a dus la migrarea masivă a populației din micile orașe în centrele urbane. Nici un alt artist nu a exprimat această schimbare din viața americanilor – și sentimentul de izolare și melancolie generat – la fel de emoționant sau special ca Edward Hopper (1882–1967). Picturile lui realiste, lipsite de sentimentalism – care descriu oameni și locuri din mediile urban și rural – surprind într-un mod uimitor viața americană la începutul secolului XX. În *Casă lângă calea ferată*, o imensă casă victoriană cenușie stă singură în fața unui cer limpede albastru-cenușiu. O linie groasă, ruginită, de cale ferată divizează partea de jos a tabloului, contribuind la senzația că această casă, la fel ca și era căreia îi aparține, a rămas în urmă față de dezvoltarea unui oraș îndepărtat, plin de agitație. Ferestrele reflectă lumina galbenă, palidă a soarelui, făcând imposibil de descifrat cine locuiește în spatele lor. Lucrările lui Hopper indică tristețea condiției umane, trecerea inexorabilă a timpului, precum și fisurile care afectează capacitatea oamenilor de a se lega unii de alții sau de lumea lor aflată în schimbare. **ARA**



Autoportret cu model | Ernst Ludwig Kirchner

1910–1926 | ulei pe pânză | 150,5 x 100 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Gruparea expresionistă Die Brücke s-a inspirat din arta „primitivă" pentru imagistica sa. Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938) a fost influențat de obiectele cu calități artistice din Muzeul Etnografic din Dresda, de aici provenind referirile sale la țesăturile din Oceania și Africa, în draperiile din fundal. Camera sa obișnuită devine astfel, prin implicație, un loc situat în afara constrângerilor burgheze, unde oamenii se pot purta natural. Sub halatul colorat în albastru și oranj țipător, este evident că personajul este gol, așa cum va fi curând și modelul. Paradoxul din acest tablou este stânjeneala și inhibarea modelului. Deși Kirchner încearcă să transpună un Eden primitiv în Dresda contemporană, femeia este antiteza „primitivei" Eve, cea capabilă de mișcări senzuale, mlădioase. Însă poate că tocmai aceasta este ideea – prin goliciunea ei incompletă, ea a parcurs mai puțin de jumătate din drumul către libertatea dionisiacă. Există o anume evocare a piesei *Pubertate* de Munch (1895) în atitudine și în umbra falică albastră care se conturează în spatele fetei. Compozițional, umbra face legătura dintre zona cenușie și rozul fundalului tratat aplat. Kirchner este situat la distanță mică de privitor, aproape înfruntându-l. Cu pensula în mâna stângă, se înfățișează pe sine ca un creator viril, dominant. Stilul acesta, compus din zone netede, intense de culoare și din contururi deseori apăsate, și l-a definit executând gravuri în lemn. Culoarea are pentru el o semnificație universală, primordială în această perioadă, și nu poate fi separată de pasiunea lui pentru Nietzsche și Walt Whitman. **WO**



Londra, vedere a Tamisei seara
Oskar Kokoschka

1926 | ulei pe pânză | 61 x 81 cm | colecție privată

Cariera artistică uimitoare a lui Oskar Kokoschka (1886–1980) a început, surprinzător, în Viena lui Freud, Klimt, Schiele, Mahler și Wittgenstein. Primele sale portrete seamănă cu niște caricaturi, realizate cu o linie grafică tăioasă. Pe parcursul șederii la Berlin, vine în contact cu expresioniștii și, drept urmare, își formează un mod personal de utilizare a culorii. La fel, admirația sa pentru Tițian, Tintoretto și El Greco se insinuează în stilul său de la maturitate. Călătorește mult, însă Londra îi lasă cea mai puternică impresie. Vede fluviul Tamisa ca pe o „arteră a vieții care curge dintr-un secol în altul". Pentru a avea priveliștea cea mai cuprinzătoare asupra Tamisei, închiriază o cameră la etajul opt în hotelul Savoy, de unde pictează o serie de peisaje riverane. În acest tablou, apusul galben evidențiază clădirile din dreapta, cu Westminster ca punct central, ca în picturile lui Monet din 1871, însă Kokoschka se retrage, plasând podul Waterloo în prim-plan. Artistul se descria pe sine ca un „deschizător psihologic de conserve" atunci când picta portrete. Se poate spune același lucru și despre modul în care abordează fluviul, pe care l-a analizat cu aceeași intensitate. Acest tablou este plin de sunetul vieții și al istoriei orașului. Kokoschka credea în experiențele simțurilor dincolo de teorie, notând că gustul, pipăitul, mirosul, auzul și văzul sunt mijloace de cunoaștere. După ce locuiește în Viena și în Praga, se întoarce pentru o lungă perioadă în 1938 în Anglia. Stilul lui a fost acceptat abia după destulă vreme; astăzi opera sa este apreciată la nivel mondial. **WO**



Stradă, New York | Georgia O'Keeffe

1926 | ulei pe pânză | 122,2 x 75,8 cm | colecție privată

Când Georgia O'Keeffe (1887–1986) a ajuns la New York în 1918, era puțin cunoscută în afara unui mic cerc de cunoscători care îi vizitaseră expoziția personală anul anterior. Deși studiase artele acolo, abandonase ulterior pictura și își petrecuse cea mai mare parte din următorii ani predând în Virginia și Texas. În 1916 îi trezește interesul lui Alfred Stieglitz (1864–1946), fotograful deschizător de drumuri, proprietar al celebrei Galerii 291 de pe Fifth Avenue. Stieglitz o convinge să vină la New York și să se dedice picturii sub sponsorizarea lui. Deși era căsătorit și cu aproape douăzeci și patru de ani mai în vârstă decât ea, cei doi se îndrăgostesc și, din acel moment, el devine un neobosit promotor al Georgiei. La mijlocul anilor 1920, O'Keeffe începe să realizeze picturile care îi vor aduce celebritatea – printre ele o serie de imagini cu clădiri și peisaje citadine. Influențate de fotografiile lui Stieglitz și de picturile cubiste pe care le descoperiseră, lucrările ei exprimă interesul stăruitor pentru peisaje și atitudinea sa ambivalentă față de New York. Unele par că celebrează orașul, transmițând misterul, strălucirea și modernitatea incitantă a acestuia. Altele, ca în acest caz, pictate de la nivelul străzii, cu clădirile întunecate înălțându-se precum pereții canioanelor peste un felinar solitar, stingher, sugerează claustrofobia artistei. În 1929, vizitează New Mexico și găsește, în peisajul complet diferit al deșertului din sud-vest, motivele care o vor preocupa în restul îndelungatei sale cariere. **RB**



Stâlpii societății | George Grosz

1926 | ulei pe pânză | 200 x 108 cm | Nationalgalerie, Berlin, Germania

Membru al mișcării dadaiste între 1917 și 1920, George Grosz (1893–1959) a satirizat corupta societate burgheză. Ca forță motrice a mișcării Neue Sachlichkeit (Noua Obiectivitate), atacurile sale au început să se îndrepte și împotriva lui Hitler și a Partidului Nazist aflat în ascensiune. Având permanente probleme cu autoritățile (a fost acuzat de trei ori de blasfemie), el a continuat să își exprime repulsia față de Germania de după război. Fost membru al partidului comunist, Grosz fusese dezamăgit de ceea ce văzuse în Rusia în 1922. Socialist militant, devine liderul unei asociații a artiștilor de stânga, Rote Gruppe (Grupul Roșu). Titlul *Stâlpii societății* se referă la o piesă de teatru de Henrik Ibsen. În prim-plan se află un bătrân aristocrat, cu capul plin de spectacolul războiului, având pe obraz o cicatrice în urma unui duel. Ține în mâini o halbă de bere și o floretă. Monoclul îi este opac, personajul nu poate vedea. În partea stângă se află un naționalist cu o oliță pe cap, cu mâinile încleștate pe ziare. La dreapta, un social-democrat, cu capul plin de baligă fumegândă, care ține în mână un steag și un manifest socialist. În spatele lor, un preot umflat, propovăduind pacea, în timp ce orașul arde, iar mutilarea continuă în spatele lui. Situația lui Grosz în Berlin devine precară după ce naziștii ajung la putere, și în 1933 artistul emigrează în Statele Unite. Naziștii au confiscat mii de picturi și desene contemporane din galeriile de artă germane, inclusiv 285 de lucrări ale lui Grosz, dintre care mai multe au fost expuse la expoziția de artă degenerată din 1937. Grosz moare la Berlin în 1959. **WO**



Tânără în verde | Tamara de Lempicka

cca 1927 | ulei pe pânză | 40 x 90 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

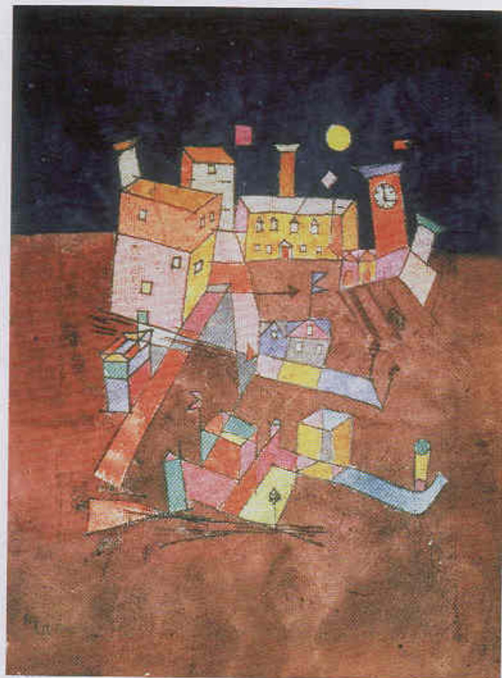
Tamara de Lempicka (1898–1980), pe numele real Maria Groska, se naște din părinți înstăriți în Polonia sfârșitului de secol. După divorțul părinților săi, este adoptată de o bunică bogată, care o trimite la un pension renumit din Elveția. La vârsta de șaisprezece ani, deja uluitor de frumoasă și de răsfățată, se îndrăgostește de un tânăr avocat, considerat cel mai arătos burlac din Varșovia. El nu avea avere, însă zestrea primită de la unchiul ei îi ajută să se căsătorească cu fast în Sankt Petersburg. Un an mai târziu, soțul ei este arestat de bolșevici. Se spune că ea a reușit să farmece autoritățile, determinând eliberarea lui. Cei doi fug la Paris, unde ea își schimbă numele. Paris este locul unde și-a conturat un stil original Art Deco. Picturile ei sunt expresia pură a sexului și a puterii. Personajele sale masculine și feminine, nud sau înveșmântate în materiale senzuale, sunt de obicei reprezentate în fața unor peisaje urbane impunătoare, iar lucrările și viziunea ei au inspirat nenumărate pictoriale de modă, filme, artă și artiști. Între cele două războaie mondiale pictează portrete de scriitori, actori, artiști, oameni de știință, industriași și membri ai nobilimii est-europene aflate în exil – mulți dintre aceștia fiindu-i iubiți. La începutul celui de-al Doilea Război Mondial se mută împreună cu soțul ei la Hollywood, unde devine „pictorul starurilor“. Ulterior locuiește în Manhattan și Houston, Texas, după care se mută în Mexic. Moare acolo și este incinerată, astfel încât cenușa ei să poată fi împrăștiată de pe vârful vulcanului Popocatepetl, așa cum și-a dorit. **AH**



Autoportret în smoching | Max Beckmann

1927 | ulei pe pânză | 140 x 95 cm | Busch-Reisinger Museum, Cambridge, SUA

Max Beckmann (1884–1950) s-a născut la Leipzig, Germania. A studiat pictura la Weimar, după care s-a mutat la Berlin în 1906. În această perioadă, lucrările lui Beckmann descriu deseori vaste subiecte mitologice și religioase cu nenumărate referiri la Delacroix și Rubens, însă până la sfârșitul Primului Război Mondial își modifică sensibil stilul. Pictura lui adoptă un vădit caracter cubist, paleta devine mai profundă și mai severă și el se îndreaptă spre un context cultural contemporan. Figurile alegorice precum artiștii de circ și balurile mascate se evidențiază ca motiv caracteristic. Termenul creat pentru a descrie acest stil este Neue Sachlichkeit (Noua Obiectivitate), iar reprezentanții lui au fost Beckmann și alți pictori cu o satiră mai ascuțită, precum Otto Dix și George Grosz. Înainte ca naziștii să ajungă la putere și să-i califice arta drept „degenerată“, el devenise deja o personalitate culturală de marcă în Europa. După război, se mută la New York, unde trăiește până la sfârșitul vieții. Deși a fost martor a tot ce e mai rău în omenire, Beckmann a susținut că motivele sale artistice au rămas mereu utopice. Autoportretul pe care l-a pictat în 1927 îl înfățișează ca pe un bărbat între două vârste, elegant, pozând cu țigara între degetele sale groase, având pe fața atrăgătoare, dar rigidă, o expresie de nerăbdare reținută. Deși nu îl avantajează în totalitate, acest portret, un exemplu pentru limbajul Noii Obiectivități, îl prezintă pe artist ca pe un bărbat inteligent, încrezător în sine și idealist, dezamăgit de societatea din jurul său, însă cu speranțe în viitor. **AH**



O parte de G | Paul Klee

1927 | acuarelă și ulei pe hârtie | 32,5 x 24 cm | Staatliche Museen, Berlin, Germania

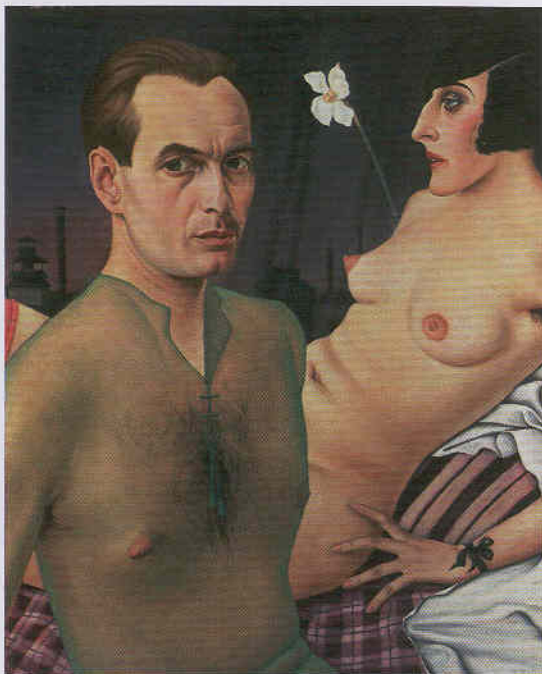
În 1925, celebra Şcoală de arte de la Bauhaus s-a mutat la Dessau. Paul Klee (1879–1940) s-a alăturat corpului profesoral în 1926. Deşi coordona atelierul de legătorie de cărţi (şi mai târziu atelierul de pictură pe sticlă), se presupune că seria de prelegeri legate de teoria formei, ţinute între 1921 şi 1931, a avut cea mai mare influenţă nu numai asupra elevilor săi, ci şi asupra propriei opere. În 1931, notele şi desenele preliminare se întindeau pe mii de pagini. În 1926 călătoreşte în insula Porquerolles şi în Corsica, în căutarea inspiraţiei. Spunea că vrea ceva care să stimuleze armoniile din interiorul său, „aventuri mici sau mari în culori". Se gândea probabil la urmările unei călătorii anterioare în Tunisia, cu August Macke. Nu a fost dezamăgit. Două treimi din această compoziţie sunt de un brun noroios, iar o treime, de un albastru-închis. Un orăşel se ridică din noroi. Titlul este ambiguu şi se poate referi la un loc, o cheie muzicală sau la litera G mare, cu linia orizontală regăsită în spirala oraşului. Perspectiva este strâmbă – clădirile neregulate se înclină gata să se prăbuşească. Străzile devin rampe care nu duc nicăieri. Steagurile flutură în toate direcţiile, neţinând seama de vânt. Ceasul din turn arată ora patru, deşi nu este confirmată de lumină sau de poziţia soarelui. Este o permanentă după-amiază târzie în acest oraş de jucărie părăsit, făcut din cărămizi colorate, în ciuda cerului de noapte de deasupra. Totuşi, cu toată voioşia, există o precizie matematică. Este Bach şi nu Offenbach. Klee era într-o continuă căutare a armoniilor din culori şi forme, ceea ce a dus la o mare diversitate a stilului său. **WO**



Peisaj cu tăietori de lemne | Max Beckmann

1927 | ulei pe pânză | 100 x 61 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franţa

Max Beckmann (1884–1950) este cunoscut mai mult pentru energia violentă a picturilor decât pentru scenele bucolice de pădure, astfel încât, la prima vedere, *Peisaj cu tăietori de lemne* pare o anomalie. Totuşi, interiorul pânzei evidenţiază simţul spaţiului, caracteristică a lui Beckmann, care, deşi influenţat de Cézanne şi de cubişti, rămâne special. Printre copaci se înghesuie case, crengi şi frunziş într-o compoziţie verticală dominată de culori închise, motiv pe care artistul îl va dezvolta în seriile sale de triptice. Formele dezmembrate puse una peste alta creează senzaţia de închidere şi de dezorientare. Personajele stau în prim-planul deschis şi, prin amplasarea subiectului în afara confuziei pădurii, artistul sugerează o siguranţă relativă, chiar dacă e temporară. Însă tăietorii de lemne sunt mici comparativ cu vastitatea copacilor, simbolizând faptul că, în faţa frământării din fundal, nimeni nu poate rezista, nemaivorbind de a raţiona. Fascinaţia lui Beckmann pentru simbolism, mit şi alegorie era rară printre contemporanii săi modernişti. Priveliştea pădurii, atât de îndepărtată de viaţa din oraşele europene ale anilor 1920, pare desprinsă dintr-o fabulă. Scara aşezată ciudat apare ca un element simbolic; lumina de vis este plină de contraste de culoare. Când naziştii au început să-i persecute pe aceia care creau ceea ce ei numeau artă „degenerată", Beckmann a negat că picturile lui ar fi avut referiri simbolice specifice. Fie că este sau nu adevărat, aspectul metafizic al operei lui Beckmann rămâne ciudat de convingător. **AR**



Autoportret cu model | Christian Schad

1927 | ulei pe lemn | 62 x 76 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Pictorul german Christian Schad (1894–1982) studiază o scurtă perioadă la München, după care ajunge în Elveția în jurul anului 1914. Acolo începe să realizeze fotografii experimentale și să participe la mișcarea Dada. Schad pleacă din Elveția în Italia, apoi se întoarce în Germania în 1928 și se stabilește la Berlin. Acolo continuă să își dezvolte stilul sobru și realist care l-a făcut celebru. Este în mod tradițional asociat cu mișcarea Neue Sachlichkeit (Noua Obiectivitate), care s-a manifestat în principal în Germania și în Italia la mijlocul anilor 1920. Misteriosul *Autoportret cu model* este considerat una dintre capodoperele lui Schad. Relația dintre cele două personaje din tablou este ambiguă. În afară de titlu, nimic din tablou nu indică faptul că privitorul are în față un portret al artistului și al modelului său. Nu există elemente evidente, cum ar fi un șevalet, care să sugereze că acesta este atelierul unui artist. Poziția artistului în fața modelului ascunde parțial nuditatea femeii. Deși nu este gol, bărbatul poartă un veșmânt transparent, pictat cu măiestrie, care îi evidențiază grafic trupul. Imaginea este încărcată de simbolism. O narcisă, semnificând vanitatea, se apleacă spre artist. Ambele personaje sunt descrise în mod narcisist și emană putere sexuală; nu se privesc unul pe celălalt, deși se subînțelege că abia au făcut dragoste. Tulburător, fața femeii este crestată de o cicatrice sau *freggio*. Astfel de cicatrice erau făcute de bărbații din sudul Italiei iubitelor lor ca semn al pasiunii și al posesiei lor asupra corpului iubitei. **JJ**



Trei generații | Sarkis Katchadourian

cca 1928 | ulei pe pânză | 81 x 67 cm | Royal Pump Rooms, Royal Leamington Spa, Marea Britanie

Născut în Iran (fosta Persie) din părinți armeni, Sarkis Katchadourian (1886–1947) studiază și lucrează la Roma, Paris, München și în India și se stabilește la New York. Katchadourian devine cunoscut pentru portretele și scenele de gen, precum și pentru fascinația sa față de viața din Orient și în special față de cultura tradițională persană și indiană. În tabloul reprodus, el pune laolaltă referirile care-l preocupau pentru a ne da o descriere foarte simplă a trei generații de femei musulmane văzute în haine tradiționale – bunica (în negru), mama și fiica. Tușele îndrăznețe și amestecul interesant de culori de pe peretele din spatele femeilor și de pe veșmintele lor albe nu ar părea ciudate în pictura franceză a secolului XIX. Totuși, Katchadourian a rămas mereu fermecat de magia și de misterul artei orientale, iar acest tablou prezintă o eleganță a liniei în formele sale simple, clare, ceea ce este intrinsec iranian. La fel este și sentimentul pentru culoarea decorativă a petelor de roșu și de galben cald apărând de sub hainele albe ale femeilor. Dulceața idealizată de pe fața fiicei, cu ochii ei întunecați, dramatici, este o evocare clară a stilului de pictură tradițional persan. Katchadourian și-a câștigat o reputație impresionantă pentru înălțarea profilului artei orientale tradiționale. Este celebru în special pentru restaurarea frescelor, datând din secolul XVII, din palatele puternicului rege persan Abbas cel Mare, și a picturilor rupestre budiste, aproape pierdute, datând din secolele V și VI, pe care le-a studiat în timpul vizitelor în India și Ceylon (Sri Lanka). **AK**



Dama de Blanco
Frida Kahlo

1928 | ulei pe lemn | 79 x 60 cm | colecție privată

Frida Kahlo (1907–1954) a pictat la începutul carierei acest portret al surorii sale Cristina. În 1928, Kahlo era necunoscută ca artistă, deși captase atenția lui Diego Rivera, cu care se va căsători un an mai târziu. Imaginea câștigă acum un înțeles retrospectiv, fiind cunoscut faptul că Rivera a avut o aventură extraconjugală cu Cristina la câțiva ani de la realizarea acestui tablou, lucru care a afectat-o enorm pe Frida. Deși aici Cristina poartă o rochie contemporană și are o tunsoare „bob" la modă, fața ei amintește de portretele din mormintele romane – stilizate și rezervate. Este așezată pe o diagonală în interiorul unui cadru, ceea ce pare că o constrânge. Prin contrast, cei doi arbuști din dreapta, unul în plan apropiat, celălalt în plan îndepărtat, dau impresia unei perspective cotite. Gama restrânsă de culori, care nu o caracterizează, dă picturii un straniu caracter aerian. Kahlo picta în stil suprarealist, total independent de artiștii din Franța. Deși nu a respins categoric marca suprarealistă, nu a fost conștientă de acest lucru până la sosirea în Mexic a lui André Breton în 1938. Acesta a fost un mare admirator al ei, descriindu-i arta cu cuvintele „o bombă cu panglici". **WO**



Pistă de curse la Deauville, Startul | Raoul Dufy

1929 | ulei pe pânză | 65,5 x 81,5 cm | Fogg Art Museum, Boston, SUA

Raoul Dufy (1877–1953) a pictat mai mult de 9 000 de uleiuri și acuarele. Verva absolută, caracterul nobil și farmecul viziunii sale au contribuit la reproducerea pe scară largă a operelor create de el. Pânzele sale sunt colorate cu strălucire și au un desen intrinsec al motivelor, ceea ce le face instantaneu atrăgătoare. Dufy a pictat deseori scene cu oameni petrecându-și timpul liber și, într-un fel, lipsiți de comentariul social; drept urmare, opera sa a fost de multe ori trecută cu vederea, în mod nemeritat, de criticii timpului său. Însă calitatea decorativă și conținutul fermecător al picturilor lui i-au făcut opera populară, așa cum este și azi. În timp ce studia la Paris în 1900, vine în contact cu Georges Braque, dar este influențat și de Manet, și de impresioniști. Ulterior și-a îndreptat atenția spre fovism și cubism, însă din aceste multiple influențe și-a plămădit un stil cu totul original. Acest tablou este unul dintre multele dedicate curselor de cai. Mulțimea ca într-un stup plin de activitate, prezentată în culori vii, și formele simple întăresc impresia de imprimeu, în timp ce tușele scurte și diluate, aplicate rapid, unele lângă altele, sporesc mișcarea și energia scenei. **TP**



Portret de femeie tânără
Lasar Segall

cca 1930 | ulei pe pânză | 58 x 40 cm | Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Franța

Lasar Segall (1891–1957), lituanian evreu educat în Germania, a fost un iubitor înflăcărat al culturii braziliene, la care a avut o contribuție prolifică. Pe când era în Germania, Segall s-a concentrat pe temele evreiești locale, însă stilul său expresionist, senzual, s-a transformat după ce s-a mutat la São Paulo. Perspectiva culturală specială pe care o avea Segall ca imigrant est-european a contribuit enorm la diversitatea artei moderne braziliene. Segall s-a alăturat mișcării moderniste ca membru al controversatei Societăți de artă promodernă din São Paulo. *Portret de femeie tânără*, întruchipează cele mai convingătoare și mai neconvenționale atribute ale mișcării. Segall se concentrează pe textura pigmenților și pe reprezentarea pe care o dă splendidei lumini naturale a Braziliei. Modul în care își înfățișează subiectul reflectă personalitatea potențial complexă a femeii: se pot observa influențele cubiste ale lui Segall în mâinile disproporționat de mari ale subiectului și în umerii neobișnuit de mici. Expresia fermă și sceptică a subiectului conferă tabloului un element de realitate, care diminuează aplatul și amestecul romantic de umbre și culori pastelate. **SWW**



Femeie cu fructieră
Béla Kádár

cca 1930 | guașă pe hârtie | 102 x 74 cm | colecție privată

Artist autodidact care și-a început cariera pictând fresce la Budapesta, pictorul maghiar Béla Kádár (1877–1955) reflectă în cea mai mare parte a creației o fire visătoare și o varietate de influențe. Creația lui s-a schimbat sensibil pe parcursul deceniului trei al secolului XX, când a început să câștige bani din arta sa, lăsând în urmă anii de amărăciune și foamete ai Primului Război Mondial. A experimentat și era familiarizat cu o multitudine de mediumuri, inclusiv cărbune, peniță și tuș, guașă, creion și acuarelă. În ciuda originii evreiești a lui Kádár, *Femeie cu fructieră* pare a avea accente creștine. Vălul femeii este albastru intens, culoare asociată de obicei în arta renascentistă cu Fecioara Maria, iar pe peretele din spatele ei se află un trandafir care pare să aibă o strălucire de aură. În alte lucrări, Kádár s-a inspirat din temele folclorului și tradiției rurale ungare. A fost influențat de mai multe stiluri artistice, inclusiv cubism, expresionism și constructivism. A încorporat elemente ale tuturor acestor mișcări contemporane, însă a reușit să își păstreze stilul original, refuzând să se conformeze vreunuia dintre ele. Maniera lui a fost una a căldurii și armoniei, atrăgând privitorul în lumea sa. **LH**

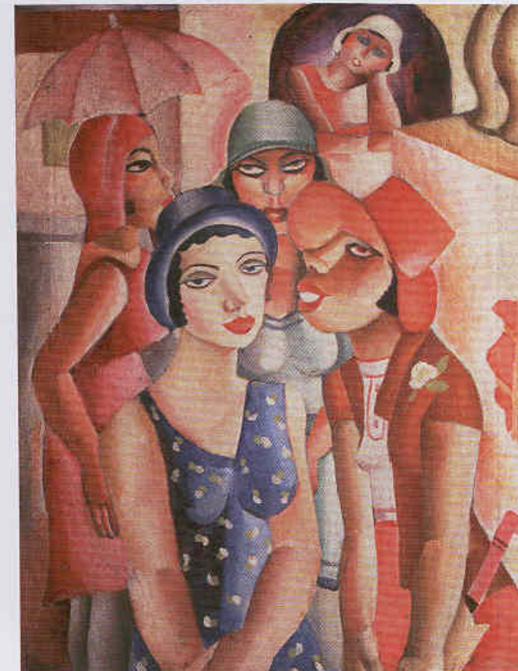


Ritmic | Paul Klee

1930 | ulei pe pânză | 69 x 50,5 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

Violonist desăvârșit, căsătorit cu o pianistă, nu este surprinzător că Paul Klee (1879–1940) este fascinat de relația dintre muzică și pictură. Aceasta era preocuparea simboliștilor la sfârșitul secolului XIX sub influența wagnerismului, însă Klee nu era un fan al muzicii lui Wagner. Pentru el, Mozart și Bach nu au fost niciodată depășiți. Respingea romantismul greoi al lui Wagner și alegoria încâlcită a simboliștilor. După ce se stabilește la München, Klee îi întâlnește pe Wassily Kandinsky, Franz Marc și August Macke, care credeau că scopul artei este de a uni lumea interioară a sentimentelor cu lumea exterioară a culorii și a formei și că muzica este cheia atingerii acestui scop. Acest lucru rezona cu viziunea lui Klee despre artă: el scria că spera ca într-o zi să poată improviza pe claviatura borcanelor cu vopsea puse alături.

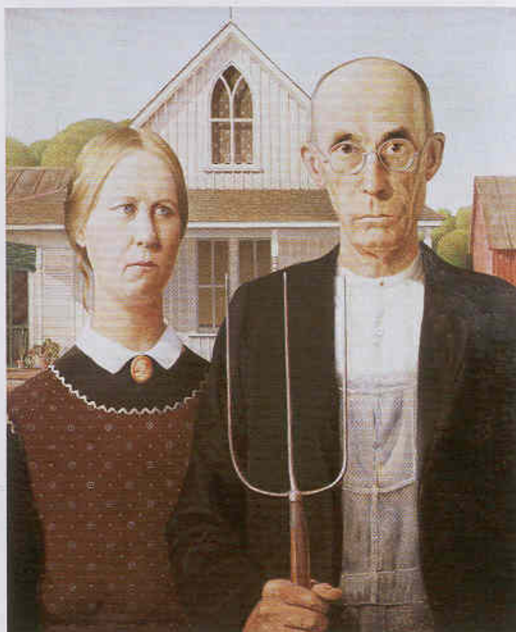
Aparent simplă, lucrarea *Ritmic* constă din trei culori – pe un fundal brun intens. Klee suprapune tușele obținând o împăstare groasă. „Pulsațiile" nu au dimensiuni egale; numerele din fiecare rând variază între șase și opt. Tentația este de a citi tabloul ca pe o melodie de la stânga la dreapta și de sus în jos, însă curând devine evident că acesta nu este singurul mod de lectură a imaginii – pătratele de culoare sunt relaționate pe verticală și pe diagonală, precum și pe orizontală. Create de unul dintre cei mai buni profesori de la Bauhaus, picturile lui Klee au influențat toate formele de artă vizuală și de design. **WO**



Cinci fete din Guaratingueta | Emiliano di Cavalcanti

1930 | ulei pe pânză | 97 x 70 cm | Museu de Arte de São Paulo, Brazilia

Emiliano di Cavalcanti (1897–1976) a fost un intelectual și un iconoclast politic care, în cincizeci de ani de carieră, a fost prieten și a influențat pe unii dintre cei mai puternici și mai progresiști artiști și gânditori ai timpului său. Di Cavalcanti, care s-a născut în Rio de Janeiro și a trăit alternativ la Rio, Paris și São Paulo, a participat la organizarea faimoasei „Săptămâni a Artei Moderne" din 1922. A expus douăsprezece dintre picturile proprii la această influentă expoziție care a prezentat lumii modernismul brazilian. În 1923, Di Cavalcanti călătorește la Paris, unde pătrunde în aceleași cercuri intelectuale și boeme ca și Picasso, Braque și Matisse. El notează: „A crea înseamnă, mai presus de toate, să dai substanță existentului". Tabloul *Cinci fete din Guaratingueta* este reprezentativ pentru sensibilitatea vibrantă, cosmopolită a lui Cavalcanti. În această lucrare cubistă, accesoriile stilate ale femeilor accentuează aranjamentul aparent aleatoriu de linii îndrăznețe pe curbele ample. Buzele, sânii plini și ochii puternic machiați, cocheți, ai femeilor contribuie la sentimentul general de seducție și erotism languros al picturii. Fetele sunt senzuale și sofisticate, iar decorul roz, catifelat și carnal indică faptul că lumea din jurul lor este și ea înclinată spre senzualitate. Di Cavalcanti exprimă esența Braziliei prin alegerea subiectului și prin vitalitatea culorilor intense de pe pânză, în timp ce definiția cubistă a volumului indică dorința de a-și plasa arta în contextul picturii moderniste contemporane. **AH/SWW**



American Gothic
Grant Wood

1930 | ulei pe lemn | 74,5 x 62,5 cm | Art Institute of Chicago, Chicago, SUA

Grant Wood (1891–1942), artist originar din Iowa, a fost membru al mișcării regionaliste din arta americană, care a apărat valorile rurale solide din zona centrală a Americii împotriva diversității modernismului de pe coasta de est, influențat de arta europeană. Totuși, cea mai cunoscută lucrare a lui Wood este artificial teatrală, profund complexă și fără tăgadă ambivalentă. Sursa cea mai evidentă de inspirație este opera artiștilor flamanzi precum Van Eyck, cunoscută de Wood în vizitele sale în Europa. În același timp arată și o cunoaștere a mișcării germane contemporane Neue Sachlichkeit (Noua Obiectivitate). Wood a remarcat casa de culoare albă cu turnul său gotic în orășelul Eldon din sudul statului Iowa. Modele pentru cuplul plasat în fața casei i-au fost sora lui, Nan, și medicul său dentist, dr. B.H. McKeeby. Furca sugerează că bărbatul este fermier, deși nu este clar dacă ei sunt soț și soție sau tată și fiică. Amândoi au buzele strânse și hainele încheiate până sus. Atitudinea fermierului este defensivă, furca este pentru descurajarea eventualilor intruși. Unii au găsit în tablou urme de senzualitate reprimată cu strictețe, precum șuvița atârnând de-a lungul gâtului ei nefiresc de lung și broșa de la guler. Simplă și naivă în aparență, imaginea este bogată în sensuri și trimiteri, ca de exemplu între furcă și baveta salopetei fermierului. Wood a respins în mod constant opiniile după care tabloul ar fi o satiră a Vestului Mijlociu și a valorilor conservatoare ale acestuia. Emblemă a culturii populare americane, lucrarea rămâne la fel de ambiguă ca și titlul ei. **RG**



Halucinație parțială: șase apariții ale lui Lenin pe un pian
Salvador Dalí

1931 | ulei pe pânză | 146 x 114 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

Pe parcursul vieții, Salvador Felip Jacint Dalí Domènech (1904–1989) a demonstrat o poftă rapace de a asimila o multitudine de stiluri și de forme diferite, de la clasicismul academic foarte finisat la avangarda cea mai cutezătoare. Primele expoziții din Barcelona cu desenele lui Dalí au reținut atenția, reacțiile fiind atât de apreciere, cât și de critică. (A fost chiar alungat din căminul familial din cauza bufoneriilor denigratoare din arta sa.) Aceste păreri împărțite se manifestă și azi. Conform lui Dalí, *Halucinație parțială: șase apariții ale lui Lenin pe un pian* este „o pictură hipnagogică" a cărei geneză o descrie astfel: „Am văzut la asfințit claviatura albăstruie, lucioasă, a pianului meu, unde perspectiva mi-a expus vederii o serie în miniatură de mici aureole galbene fosforescente înconjurând figura lui Lenin". Ca o ironie, Dalí nu se identifica cu tendințele revoluționare ale grupării suprarealiste pariziene. În schimb, el considera că poziția sa ambiguă este aceea a unui „anarhisto-monarhist", refuzând să lupte în războiul civil din Spania sau să se alinieze vreunui partid politic. A provocat multe controverse când a rămas în Spania ca susținător al dictatorului militar Franco, în timp ce majoritatea artiștilor au părăsit țara, denunțând regimul fascist al acestuia. Aceasta l-a făcut pe André Breton să-l expulseze pe Dalí în 1937 din grupul suprarealist al cărui lider era și să-l boteze pe artist cu numele anagramat de Avida Dollars, anticipând marea avere și faimă pe care Dalí le va dobândi ulterior, după ce se va muta în Statele Unite în 1940. **JG**



Băiatul cu găini | Gilbert Spencer

1931 | ulei pe pânză | 45,4 x 32,5 cm | Leamington Spa Art Gallery and Museum, Marea Britanie

Gilbert Spencer (1892–1979) a fost un distins artist și educator. Frate mai mic al lui Sir Stanley Spencer, s-a născut la Cookham, Berkshire, Marea Britanie. A studiat la Școala de arte și meserii Camberwell, la Colegiul Regal de Artă (Royal College of Art – RCA) și la Școala de artă Slade din Londra, apoi, în 1919, s-a înrolat în Corpul Medical al Armatei Regatului și a rămas timp de un an în Salonic și în regiunile de pe țărmul estic al Mării Mediterane. În cariera sa profesorală a predat pictura la RCA și a fost șeful catedrei de pictură la Școala de artă din Glasgow și la Școala Camberwell. Ca artist, Spencer și-a făcut un nume pictând peisaje, lucrând mai ales în comitatele Berkshire, Oxfordshire și Dorset și în Lake District. La prima vedere, *Băiatul cu găini* poate părea doar o altă scenă rurală care nu are prea multe în comun cu arta modernă. Totuși, în acest tablou, Spencer avansează aspecte mult mai profunde. Șorțul improvizat purtat de băiat este o trimitere clară la opera lui Braque și Picasso, afirmată în cele două decenii anterioare – care au introdus în pictura contemporană bidimensionalitatea, colajul și tot ceea ce purta numele de cubism. Spencer plasează un obiect cu un desen imprimat mecanic, fără adâncime, în centrul unei scene înfățișând curtea unei ferme, de altfel romantică, apoi răsfiră găinile într-un spațiu aflat la jumătatea drumului unei reprezentări în două sau trei dimensiuni. Acest tablou ilustrează aproape perfect dificultatea pe care au avut-o atât de mulți artiști de la începutul secolului XX de a face schimbarea de paradigmă de la estetica secolului XIX la modernism. **SF**



Persistența memoriei | Salvador Dalí

1931 | ulei pe pânză | 24 x 33 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

Salvador Felip Jacint Dalí Domènech (1904–1989) a fost un artist spaniol din Catalonia, care a devenit unul dintre cei mai importanți pictori ai secolului XX. A fost și un desăvârșit sculptor, desenator și designer, ale cărui reprezentări au ajuns să influențeze nu numai lumea artei, ci și moda, publicitatea, teatrul și filmul. Este bine cunoscut pentru lucrările sale suprarealiste, bizare. În 1922, studiază la Residencia de Estudiantes din Madrid, unde pune bazele unui parteneriat artistic, care va fi pe viață, cu oameni ca Luis Buñuel, cu care realizează filmul *Câinele andaluz* (1922), sau Federico Garcia Lorca. Dalí își împărțea timpul între Catalonia natală, Paris și New York, adunând avere și câștigându-și faima de spaniol excentric care și-a pus amprenta suprarealistă pe decorurile de film și de teatru. *Persistența memoriei*, cunoscută și sub numele de *Ceasuri moi* sau *Ceasuri care se topesc*, este una dintre cele mai celebre lucrări ale lui Dalí. Aici se regăsesc unele dintre imaginile sale favorite. Decorul este unul pe care l-a folosit deseori: țărmul Cataloniei, la Capul Creus. Imaginile bine-cunoscute ale ceasurilor care se topesc satirizează rigiditatea timpului cronometrat. Ceasurile în sine arată ca brânza topită – într-adevăr, așa cum a admis chiar Dalí, ele au fost inspirate de halucinațiile de după consumul de brânză Camembert. În centrul tabloului, sub unul dintre ceasuri, se observă o față distorsionată de om, văzută din profil, imagine care apare și într-o lucrare anterioară, *Marele Masturbator* (1929). Furnicile de pe farfurie reprezintă descompunerea. Pictura a fost prima dată expusă la New York în 1932 și vândută cu 250 de dolari. **JG**



Vara | Pierre Bonnard

1931 | ulei pe pânză | Muzeul Pușkin, Moscova, Rusia

Pierre Bonnard (1867–1947) a obținut recunoașterea artistică și prosperitate în timpul vieții, în special în anii 1920 și 1930, când lucrările sale s-au vândut bine în țară și în străinătate. În anii 1920, s-au publicat mai multe cărți despre Bonnard (dintre care una a fost scrisă de nepotul său, Charles Terasse). Totuși, deși era apreciat în viața publică, viața sa particulară s-a dovedit deseori dureroasă și complicată. În 1925, se căsătorește cu Marthe, unul dintre modelele sale preferate. Anterior însă, avusese o relație cu un alt model, Renée Monchaty. La mai puțin de o lună de la nuntă, Renée s-a sinucis. În a doua jumătate a anilor 1920, Bonnard a vizitat în mod regulat Statele Unite și a atras câțiva protectori americani de marcă, înstăriți. În 1928, are prima expoziție proprie în America la Galeria De Hauke din New York, iar apoi, în 1932, are împreună cu Vuillard o importantă expoziție comună, la Zürich Kunsthaus. În anul în care a fost pictat tabloul reprodus aici, Bonnard și-a petrecut timpul călătorind în zonele rurale ale Franței, vara pictând la Vernonnet, iar toamna la Le Cannet, un orășel nu departe de Cannes, pe riviera franceză. Din acel moment, Le Cannet a devenit unul dintre locurile preferate de Bonnard pentru a picta multe dintre peisaje. În 1932, artistul decide să se stabilească la Le Cannet, rămânând acolo până la moarte, în 1947. Bonnard a fost unul dintre cei mai remarcabili susținători ai tradiției impresioniste, adăugând vibrantul său simț al culorii subiectelor tradiționale. **LH**



Citind harta | Stanley Spencer

1926–1932 | ulei pe pânză | 208,5 x 185,5 cm | Sandham Memorial Chapel, Burghclere, Marea Britanie

Primul Război Mondial a marcat sfârșitul inocenței pentru Stanley Spencer (1891–1959), la fel ca pentru mulți tineri din generația lui, și a fost nevoie de mult timp până când a putut să-și asimileze experiențele și să găsească un mod de a le exprima. Ocazia a apărut atunci când a primit comanda de a picta o serie de fresce într-o capelă nouă din sătucul Hampshire din Burghclere. Capela urma să-i fie dedicată lui Henry Sandham, un soldat care, la fel ca Spencer, luptase în campania din Macedonia. Fără să fie preocupat de poveștile tradiționale de război, Spencer a apelat la propriile amintiri și la conotațiile spirituale pe care le-a asociat întâmplărilor vădit lumești. Astfel, scenele descriu mai ales sarcinile de rutină ale soldaților și ordonanțelor. Acest tablou, cu ciudata sa perspectivă aplatizată și distorsionată, arată odihnindu-se la marginea drumului o companie de soldați – unii culeg afine, alții s-au prăbușit epuizați. Lui Spencer îi repugna autoritatea, iar ofițerul călare, din centru, este singurul personaj de rang militar înalt printre sutele de soldați. Natura luxuriantă amintește de Arcadia, în contrast cu nuanțele închise, pământii ale saloanelor de spital și ale taberelor militare din alte tablouri. Ca atare, pare să prefigureze paradisul promis în monumentala *Învierea soldaților*, care, ocupând întreg peretele estic al capelei, este una dintre cele mai uimitoare realizări din arta britanică. Pentru Spencer, frescele au însemnat un proces de rememorare și exorcism care a durat șase ani. După aceea, a afirmat: „În felul acesta îmi regăsesc eul pierdut". **RB**



Palacio Almi | Xul Solar

1932 | acuarelă pe hârtie | 40 x 55 cm | Museo Xul Solar, Buenos Aires, Argentina

Până să picteze *Palacio Almi*, Xul Solar (Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari, 1887–1963) călătorise și expusese mult în toată Europa. Solar a fost foarte mult influențat de călătorii și, în lucrările realizate după întoarcerea în Argentina natală, după o absență de doisprezece ani, se pot observa influențele stilului abstract al unor artiști precum Paul Klee și Wassily Kandinsky. Acesta este unul dintre multele peisaje citadine imaginare pe care le-a pictat. O lume futuristă aranjată în spațiu pare că plutește printre planete și luni, sprijinindu-se doar pe stâlpi și pe cărările ce se înfundă către ultimul plan și conduc privirea către multitudinea agitată de clădiri impunătoare, hornuri și arcade. Culorile vii și formele regulate folosite de Solar arată experiența lui legată de expresionism și de futurism și integrarea acestora în vocabularul său stilistic. Creatura asemănătoare unui șarpe din prim-plan apare în multe dintre peisajele sale, în variante mai mult sau mai puțin detaliate. Se regăsește aproape identic în acuarela *Rocas Lagui*, realizată anul următor. Decorul din altă lume și simbolismul șerpilor, lunilor și planetelor reflectă interesul artistului pentru astrologie. Prin anii 1930, Solar începe să deseneze tabele astrologice și până în anii 1950 pictează portrete și alte lucrări care fac referiri directe la semnele zodiacale. De asemenea, Solar a inventat două limbaje imagistice și a folosit simbolurile respective în lucrările sale. Ca majoritatea picturilor lui, *Palacio Almi* a fost creat la o scară redusă, dimensiunile sale mici reflectând natura personală a acestor lumi imaginate de el. **HH**



Condiția umană | René Magritte

1933 | ulei pe pânză | 100 x 81 cm | National Gallery of Art, Washington, DC, SUA

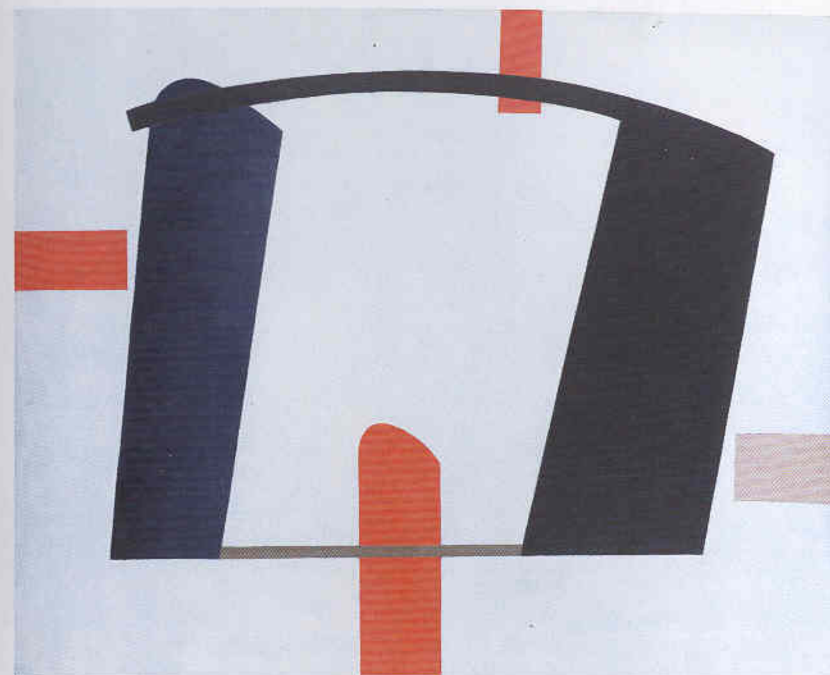
René Magritte (1898–1967) s-a născut la Lessines, Belgia. După studii la Academia de Arte Frumoase din Bruxelles, lucrează la o fabrică de tapete și este designer de afișe și anunțuri publicitare până în 1926. Magritte se stabilește la Paris la sfârșitul anilor 1920, unde întâlnește membri ai mișcării suprarealiste, devenind unul dintre cei mai însemnați artiști ai grupării. Revine la Bruxelles după câțiva ani și deschide o agenție de publicitate. Celebritatea lui Magritte se consolidează în 1936, după prima sa expoziție de la New York. De atunci, New York a găzduit două dintre cele mai importante expoziții retrospective ale operei lui – la MoMA în 1965 și la Metropolitan Museum of Art în 1992. *Condiția umană* este una dintre multele versiuni pe care Magritte le-a pictat pe aceeași temă. Tabloul este emblematic pentru creația produsă la Paris în anii 1930, unde artistul era încă sub vraja suprarealiștilor. Aici, Magritte execută un fel de iluzie optică. Tabloul prezintă un peisaj pictat pe pânză și expus în fața unei ferestre deschise. Autorul face ca imaginea din tabloul pictat să se potrivească perfect cu „adevăratul" peisaj de afară. Astfel, Magritte propune, într-o singură imagine, asocierea dintre natură și reprezentarea ei prin mijlocirea artei. Această lucrare este și o afirmare a puterii artistului de a reproduce natura așa cum dorește și dovedește cât de ambiguă și de imaterială poate fi granița dintre exterior și interior, dintre obiectivitate și subiectivitate și dintre realitate și imaginație. **SP**



Cele șapte păcate de moarte | Otto Dix

1933 | ulei pe pânză | 179 x 120 cm | Staatsgalerie, Stuttgart, Germania

Prima expoziție personală a lui Otto Dix (1891–1969) a avut loc în 1923 la Galerie I.B. Neumann din Berlin. În 1925, Dix participă la prima expoziție a mișcării Noua Obiectivitate de la Mannheim Museum și începe să organizeze expoziții colective în principalele orașe ale Germaniei. La sfârșitul lui 1926, Dix primește un post de profesor la Academia din Dresda, pe care îl va pierde imediat ce naziștii ajung la putere. Opera lui Dix e extrem de critică față de societatea germană contemporană și, în consecință, i s-a interzis să-și expună lucrările, majoritatea dintre acestea fiind prezentate la prima expoziție de artă degenerată din 1937. Pentru a putea să lucreze ca artist, Dix a fost forțat să se înscrie într-o organizație controlată de naziști, Camera Imperială de Arte Frumoase, promițând să realizeze numai peisaje. Totuși, el a continuat picturile alegorice care criticau idealurile naziste. *Cele șapte păcate de moarte* a fost pictat imediat după ce Dix a fost forțat de naziști să renunțe la catedra din Dresda. În această capodoperă, artistul dă o interpretare picturală situației politice din Germania. În prim-planul imaginii se află Avariția, reprezentată ca o bătrână în zdrențe repezindu-se la banii de pe podea. Pe spatele ei, Invidia, un bărbat ridicol cu înfățișare de copil, poartă masca lui Adolf Hitler, a cărui mustață a fost pictată de Dix numai după război, din motive evidente. În urma lor stă Lenea, un schelet reprezentând absența simțului pericolului și a îngrijorării poporului german – considerată de Dix unul dintre principalele motive pentru ascensiunea nazismului. De la stânga la dreapta, în spatele figurilor centrale, sunt Furia, Trufia, Lăcomia și Pofta trupească. **JJ**



Balanță | Jean Hélion

1933 | ulei pe pânză | 81 x 100 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

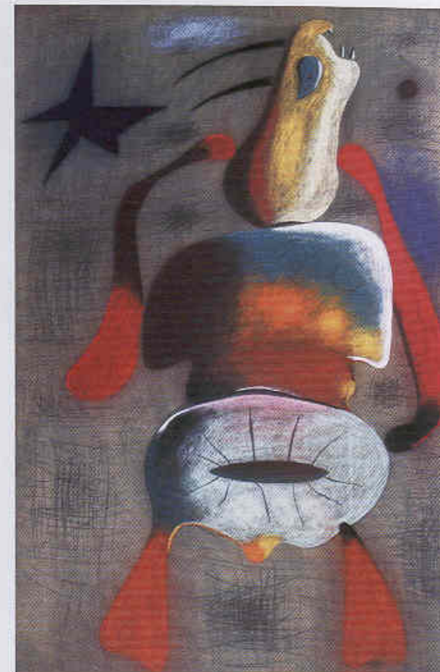
Inițial desenator de arhitecturi, Jean Hélion (1904–1987) s-a îndreptat mai întâi spre arta reprezentațională tradițională, apoi spre abstracție. Prin 1933–1934, Hélion începe să transpună pe pânză într-un grup de picturi relaționate conceptele de balanță, echilibru și tensiune. Forma centrală neagră din *Balanță* sugerează vag o covată așezată pe brațele unui cântar – imaginea tradițională a ideii de balanță –, însă Hélion explorează subiectul balanței din alte unghiuri, literal și în sens figurativ, fără a recurge la limbajul vizual al simetriei sau preciziei. În schimb, elementele compoziției se echilibrează unul pe celălalt prin contrast și contrapunct. Principalul contrast stă în diferența de culoare și formă dintre cutia neagră, care pare că se leagănă în afară spre privitor, creând o senzație de mișcare, și vidul albastru ce o înconjoară. Zona albastră încadrată de cutie este mai ștearsă decât exteriorul, creând iluzia de spațiu în retragere. Plasarea asimetrică a dreptunghiurilor colorate dă aceeași greutate părților de sus, jos, din stânga și din dreapta compoziției, în timp ce prim-planul și fundalul sunt contrabalansate de planul negru vertical în retragere, situat în stânga, și de planul ieșit în afară din dreapta. Cu trecutul său din arhitectură, Hélion trebuie să fi învățat cum să articuleze și să închidă volumul, spațiul și masa – echilibrul și tensiunea trebuie calculate corect pentru ca o clădire să rămână în picioare. Aici spațiul este închis într-o formă neagră pentru a da o structură paradoxal concretă unei idei abstracte. **SC**



Iarnă, comitatul Charlevoix | A.Y. Jackson

1933 | ulei pe pânză | 63,5 x 81,5 cm | Art Gallery of Ontario, Canada

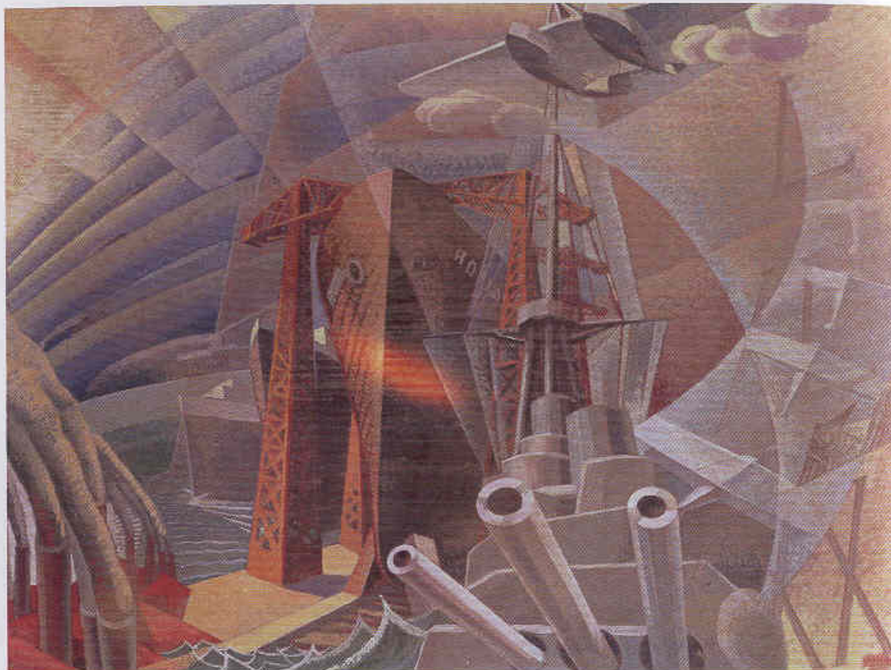
A.Y. Jackson (1882–1974) este îndeobşte cunoscut pentru calitatea sa de membru al expozanţilor din Grupul celor şapte, format în 1920, un grup de pictori canadieni care căutau să evite tradiţiile peisagisticii europene, în încercarea de a crea o artă specific canadiană. *Iarnă, comitatul Charlevoix* descrie provincia Québec în care s-a născut artistul. Maniera lui Jackson intensifică culorile, rămânând însă naturalistă în esenţă. Modul în care simplifică dealurile ritmic unduitoare, în forme solide, aproape sculpturale, ne încurajează să-i urmărim cu privirea pensula alunecând pe drumul întins, care se deschide din prim-plan şi se întinde spre colibele fără detalii din fundal. Fiecare curbă şi strâmbătate la stâlpii de telefon şi la ulucile din gard este o amintire emoţionantă, la fel şi orice urmă lăsată în zăpadă. Prezenţa calului aminteşte privitorului că, deşi extrem de puţin populat, există oameni care locuiesc în acest ţinut. Felul în care Jackson tratează peisajul reflectă despărţirea de tradiţia impresionistă, mai neutră şi mai detaşată, încă prezentă în Canada acelor ani. Atitudinea faţă de subiect se manifestă prin această abordare aflată undeva între teama şi respectul faţă de măreţia ţinutului şi dragostea pentru aceste locuri, venind dintr-o cunoaştere profundă. Imagini ca acestea au fost printre primele care le-au arătat canadienilor propriul peisaj, dincolo de convenţiile universale europene; astăzi, ele sunt considerate ca lucrări formatoare din moştenirea canadiană. **SS**



Femeie | Joan Miró

1934 | pastel pe hârtie | 41 x 29 cm | colecţie privată

Refuzând să meargă la şcoala comercială, aşa cum dorea tatăl său, Joan Miró (1893–1983) a studiat la Şcoala de artă La Lonja din oraşul său natal, Barcelona. Mai târziu, devine unul dintre cei mai celebri artişti spanioli suprarealişti, demonstrând o versatilitate admirabilă ca pictor, sculptor şi ceramist. Deşi a refuzat public să fie membru al vreunei mişcări artistice, el a jucat un rol crucial în drumul urmat de confraţii săi suprarealişti Salvador Dalí şi Max Ernst. *Femeie* este unul dintre cele cinci pasteluri finalizate în vara lui 1934, în care Miró explorează legătura dintre vii şi morţi prin formele sale primitive fosilizate. Lucrările realizate în acel an poartă numele de *peintures sauvages* şi sunt reprezentate de forme biomorfe grotesc deformate, care plutesc peste un fundal întunecat. Aici, organele genitale exagerate şi privirea agresivă a femeii, cu dinţii ei ca nişte colţi, îmbibă lucrarea de o violenţă necunoscută de descrierile anterioare ale formei feminine. Sentimentul intens de teroare evocat în *Femeie* a fost asociat cu escaladarea tensiunii politice din acea perioadă şi anticipează convulsiile războiului civil din Spania şi din cel de al Doilea Război Mondial. Figurile sale distorsionate acţionează ca o metaforă pentru regresia umană la condiţia animală, ca în *Guernica* lui Picasso, terminată trei ani mai târziu, în 1937. În acel an, ambii artişti participă în mod decisiv la pavilionul spaniol de la Expoziţia Internaţională de la Paris, realizând lucrări care, deşi nu făţiş politice, au devenit simboluri vizuale ale protestului antirăzboi. **JG**



Creații fasciste | Gerardo Dottori

1925–1935 | ulei pe pânză | Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Italia

Gerardo Dottori (1884–1977) s-a alăturat mișcării futuriste italiene în 1914. Primii futuriști au sprijinit activ fascismul, deoarece ambele mișcări militau pentru o regenerare puternică a Italiei, respingeau tradiția „înapoiată" și salutau modernitatea, vigoarea, masculinitatea și gloria războiului. După ce Mussolini ajunge la putere și se apropie de Adolf Hitler, adoptă gustul acestuia pentru neoclasicism și se distanțează de aliații futuriști. În anii 1920, cu sprijinul lui Mussolini, ia naștere gruparea Il Novecento, care milita pentru reîntoarcerea la tradiția clasică, figurativă. Între timp, în 1929, Dottori merge înainte elaborând „Manifestul picturii aeriene", anunțând o aripă nouă a futurismului, dedicată senzațiilor de zbor, cu peisaje distorsionate prin efectul de viteză și de înălțime. Tabloul *Creații fasciste* este o explozie reală de simbolism al puterii și modernității. Schele se întrevăd dincolo de hornurile fumegânde, scuipând mesajul mecanic, impersonal, al fascismului. O înfricoșătoare navă de război țintește spre privitor, în timp ce un avion brăzdează cerul – simboluri macho ale războiului și ale erei mașinilor. Avioanele violent fragmentate ale lui Dottori sunt tipice pentru lucrările „Aeropinttura" care îl obsedau la acel moment. Mulți dintre pictorii grupării Novecento au devenit propagandiști ai statului lui Mussolini, iar Dottori și grupul său au participat la prima expoziție Novecento din 1926. Futurismul italian a rămas activ până la moartea lui Mussolini în 1945, influențând multe mișcări artistice de-a lungul timpului: Dada, constructivismul, vorticismul și chiar Pop Art. **SLF**



Cucerirea spaniolă a Mexicului | Diego Rivera

1929–1935 | frescă (detaliu) | Palacio Nacional, Ciudad de Mexico, Mexic

Diego Rivera (1886–1957) este probabil la fel de celebru pentru căsătoria sa cu artista mexicană Frida Kahlo (1907–1954) ca și pentru creația sa. Născut în Mexic, Rivera a studiat și a călătorit mult în Spania, Franța, Italia și Rusia. Stilul său a fost influențat de cubism, însă convingerile sale comuniste i-au influențat conținutul. El credea că arta trebuie să aibă o funcție socială, ceea ce l-a determinat să participe la mișcarea muralismului mexican, care realiza extinse lucrări narative pentru spațiile publice, în același mod în care renascentiștii italieni creau fresce. Spera ca aceste lucrări să îi anime pe conaționalii săi în căutarea unei identități naționale și culturale, și ca ele să transmită o idee politică, așa cum se întâmpla în realismul socialist sovietic. *Cucerirea spaniolă a Mexicului* se întinde în jurul curții interioare din Palacio Nacional din Mexico City și este tipică pentru modul vibrant și plin de culoare în care descrie Riviera evenimentele istorice. Fresca ilustrează viziunea lui Rivera asupra istoriei Mexicului, de la sosirea lui Quetzalcoatl – zeul mitic, șarpele cu pene, despre care nativii indieni credeau că se întorsese sub forma conchistadorului spaniol Hernán Cortés în 1519 – până la revoluția din 1910. Detaliul prezentat aici arată cum spaniolii îi ucid pe indienii nativi, îi exploatează ca sclavi, le fură aurul și pregătesc calea pentru misionarii catolici. Având în vedere că era ateu, este interesant că Rivera prezintă Biserica în mod pozitiv, ca pe un protector al celor oprimați, sub forma unui preot îmbrățișând copii indieni epuizați, fluturând un crucifix sub ochii conchistadorilor lacomi. **CK**



Le Dimanche | Oscar Domínguez

1935 | ulei pe pânză | Instituto Oscar Domínguez de Arte y Cultura Contempornea, Santa Cruz, Tenerife

Născut la San Cristóbal de La Laguna, pe insula Tenerife, Oscar Domínguez (1906–1957) a locuit în copilărie cu bunica sa. După o boală grea, care i-a deformat fața și membrele, tânărul Domínguez se îndreaptă spre pictură ca formă de evadare și exprimare. Se mută la Paris, unde lucrează pentru afacerea familiei, exportul de banane, apoi studiază la diferite școli de artă din oraș. Lucrările sale de început trădează influența puternică a picturilor avangardiste ale lui Pablo Picasso și Yves Tanguy. În 1933 Domínguez îi întâlnește pe suprarealiștii André Breton și Paul Eluard, care îl atrag. Un an mai târziu, lucrările sale fac parte din expoziția suprarealistă de la Copenhaga și, în 1936, din expoziții similare în Londra și Tenerife. *Le dimanche* datează din 1935, anul în care Domínguez este acceptat în cercul suprarealist. Primele sale lucrări suprarealiste fuseseră mai degrabă naive, însă această piesă arată un progres real în stil și în execuție, după ce Domínguez, inspirat de Salvador Dalí (1904–1989), își revizuiește și își îmbunătățește tehnica picturală. Caii trimit la recenta obsesie a artistului referitoare la sângele animalelor (Domínguez și Picasso împărtășeau pasiunea pentru coride), însă aici scena este mult mai puțin brutală. În anii 1930, aflat sub evidenta influență a lui Dalí și Max Ernst, Domínguez inventează o nouă schimbare pe care o denumește „schimburi de dorință". Ernst, care l-a influențat pe Domínguez atât de profund, a folosit deseori această tehnică. Domínguez se sinucide la vârsta de cincizeci și unu de ani. **OR**



Cafea | Cândido Portinari

1935 | ulei pe pânză | 130 x 195 cm | Museo Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brazilia

Cândido Portinari (1903–1962), fiul unor emigranți italieni, s-a născut pe o plantație de cafea de lângă São Paulo și a studiat artele la Rio de Janeiro și la Paris. La fel ca mulți alții din generația sa, a fost influențat de modernismul francez când a pictat scene din viața braziliană de zi cu zi, într-un stil care combină cubismul cu neorealismul brazilian motivat politic. În 1922, Portinari participă la „Săptămâna artei moderne" de la São Paulo, un festival de artă influent, sponsorizat de bogații baroni locali ai cafelei. În același an se înscrie în Partidul Comunist Brazilian – în care rămâne membru activ toată viața. *Cafea* descrie viața grea a lucrătorilor agricoli de pe plantațiile de cafea. Pictat cu empatie profundă, într-o mișcare dramatică, tabloul descrie furnicarul de bărbați și femei cărând saci voluminoși plini cu boabe de cafea, în timp ce un supraveghetor în uniformă le dă comenzi, cu brațul agresiv întins. Repetiția geometrică a rândurilor de muncitori și a șirurilor de arbori sporește sentimentul de trudă opresivă. Totuși, folosirea tonurilor calde neutralizează unghiurile rigide ale compoziției și îi umanizează pe lucrători. Corpurile cu brațe exagerat de lungi exprimă epuizarea și caracterul animalic al vieții pe care sunt forțați să o ducă. Portinari s-a bucurat de succes internațional pe durata vieții și a avut prieteni în cercurile influente de poeți, scriitori, jurnaliști și diplomați. Totuși, în 1948, persecuțiile împotriva comuniștilor îl determină să fugă din Brazilia. Se întoarce în Brazilia în 1951 și moare în 1962 prin otrăvire cu plumb, cauzată de folosirea vopselurilor pe bază de plumb. **AH/SWW**



André Derain | Balthus

1936 | ulei pe lemn | 112 x 72,4 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

Balthus (Balthazar Klossowski de Rola, 1908–2001) provine dintr-o familie poloneză/franceză din elita culturală pariziană. Începe să picteze la șaisprezece ani, sprijinit de artiști mai în vârstă, de succes, precum Henri Matisse, Pierre Bonnard și Maurice Denis. Printre prietenii săi s-au numărat mulți artiști, romancieri, fotografi, dramaturgi și realizatori de film celebri ai secolului XX. Însă, deși îi cunoștea pe unii dintre artiștii cei mai avangardiști ai epocii, s-a opus tuturor formelor de abstractizare. În mare măsură un autodidact, învață copiind lucrările marilor maeștri și observând cu atenție lumea reală. A suferit numeroase influențe, printre care cele ale lui Gustave Courbet, Jean-August-Dominique Ingres, Théodore Géricault și Derain. Balthus lucra ani în șir la o pânză și expunea rareori. Tabloul în manieră tradițională, reprezentând portretul lui André Derain, este executat în tușe netede, incisive, în culori stinse. În acest portret de mari dimensiuni, Balthaus încearcă să obțină monumentalitatea operelor Renașterii, cu precizia lor aproape microscopică asupra detaliului. Cu toată admirația sa profundă pentru Derain, tabloul are conotații nerespectuoase și ambivalente. Derain se află în atelier, cu un model în spatele său, însă fata este așezată într-o poziție ciudată, aproape stângace. Derain este înveșmântat în halat, cu mâna întoarsă oarecum întrebător spre sine, făcându-ne să ne întrebăm dacă aceasta este doar o imagine a unui artist și a modelului său sau altceva mai puțin nevinovat. Balthus spunea că arta sa nu ar trebui discutată prea mult, iar opera trebuie să vorbească de la sine. **SH**



Construcție moale cu fasole fiartă | Salvador Dalí

1936 | ulei pe pânză | 99 x 99 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

Salvador Dalí (1904–1989) și-a ținut prima expoziție personală la Paris în 1929, imediat după ce se alăturase suprarealiștilor conduși de fostul dadaist André Breton. În acel an, Dalí o cunoaște și pe Gala Eluard, pe atunci soția lui Paul Eluard, care devine ulterior iubita, muza, managerul afacerilor și principala lui inspirație, încurajându-l să ducă viața plină de bogăție excesivă și de excentricități artistice pentru care este recunoscut azi. Ca artist, Dalí nu s-a limitat la un anumit stil sau tehnică. Opera sa, de la picturile impresioniste de început, trecând prin lucrările suprarealiste de tranziție, până la perioada clasică, relevă un artist cu o creștere și o evoluție constante. *Construcție moale cu fasole fiartă (Premoniție a războiului civil)* înfățișează o figură dezmembrată, un fel de metaforă vizuală pentru constrângerile fizice și emoționale ale războiului civil ce avea loc în Spania la momentul realizării tabloului. Incapabilă să se elibereze din propria sugrumare, figura se strâmbă în timp ce cu pumnul își strânge sânul cu o agresiune violentă, iar piciorul este ținut jos, într-o strânsoare la fel de puternică. Pictată în 1936, anul în care izbucnește războiul, lucrarea anticipează autodistrugerea poporului spaniol, în timp ce fasolea fiartă simbolizează cadavrele în descompunere ale distrugerii în masă. Dalí a refuzat să se afilieze vreunui partid politic în timpul războiului, generând mari controverse. Participant de seamă la diferite expoziții suprarealiste internaționale, se îndreaptă mai târziu spre un nou tip de pictură caracterizată prin preocuparea pentru știință și religie. **JG**



Indiancă torcând
Diego Rivera

1936 | ulei pe pânză | 60 x 81,5 cm
Phoenix Art Museum, Phoenix, SUA

Torsul bumbacului era deja dezvoltat în civilizațiile care au precedat căderea conducătorului aztec Montezuma și cucerirea Mexicului de către Cortés. Opera lui Diego Rivera (1886–1957) a elogiat frecvent costumele și folclorul popular al nativilor, precum și pe protagoniștii oprimați ai istoriei mexicane – fermierul și muncitorul. Această pictură înfățișând o femeie indigenă trăgând bumbacul printre degetele de la picioare este directă, autentică și cu un puternic conținut social simbolic. Ea reflectă influențele care aveau să schimbe fața Mexicului și cultura locală după revoluția lui Emilio Zapata din 1910, care a încercat să redea poporului mexican pământul. Aceasta este fața unei națiuni în schimbare, de la precapitalism la capitalism, de la munca manuală la industrializare, de la economia locală la cea internațională. Femeia simplă din imagine este neputincioasă în fața forțelor politice și sociale care îi amenință modul de viață. Culorile intense și tehnica naivă aduc un omagiu trecutului indigen, la fel ca și pletele, cămașa și tenul arămiu ale femeii. Snopul de nuiele din planul secund este o referire la climatul de revoluție și de schimbare a ordinii sociale. **AA**



Jimson Weed
Georgia O'Keeffe

1936–1937 | ulei pe pânză de in | 178 x 212 cm
Indianapolis Museum of Art, Indianapolis, SUA

Georgia O'Keeffe (1887–1986) și-a găsit o voce artistică specifică după ce a renunțat la educația sa tradiționalistă și a îmbrățișat teoriile lui Arthur Wesley Dow, care propovăduia exprimarea emoțiilor prin compoziții armonioase de forme și de culori. Pe la 1924, artista începuse să lucreze la o serie de picturi cu flori de mari dimensiuni. *Lauri* e o compoziție simplă, răsucită, cu un grup de flori sub formă de trompetă, pe care le văzuse în apropierea casei sale din New Mexico. Subiectul luat din natură este familiar și confortabil, însă stilul este, în mod clar, modern. Dimensiunea mare evidențiază frumusețea și importanța naturii, în timp ce culoarea îndrăzneață și folosirea spațiului se îndepărtează de real și evocă o putere care îl face pe privitor sa vadă subiectul dintr-o nouă perspectivă. Respingând interpretările freudiene ale petalelor deschise, care le atașau un simbolism sexual, O'Keeffe a susținut că ea a pictat pur și simplu o amplificare a propriilor exepriențe: „Pictez ce văd – ce înseamnă floarea pentru mine, însă o pictez mare și oamenii vor fi surprinși să vadă că le ia timp să o privească; îi voi face chiar și pe new-yorkezii ocupați să își facă timp să vadă ce văd eu în flori". **JB**



Strada Strand, noaptea
Christopher R.W. Nevinson

1937 | ulei pe lemn | 76 x 61 cm
Bradford Art Galleries and Museums, MB

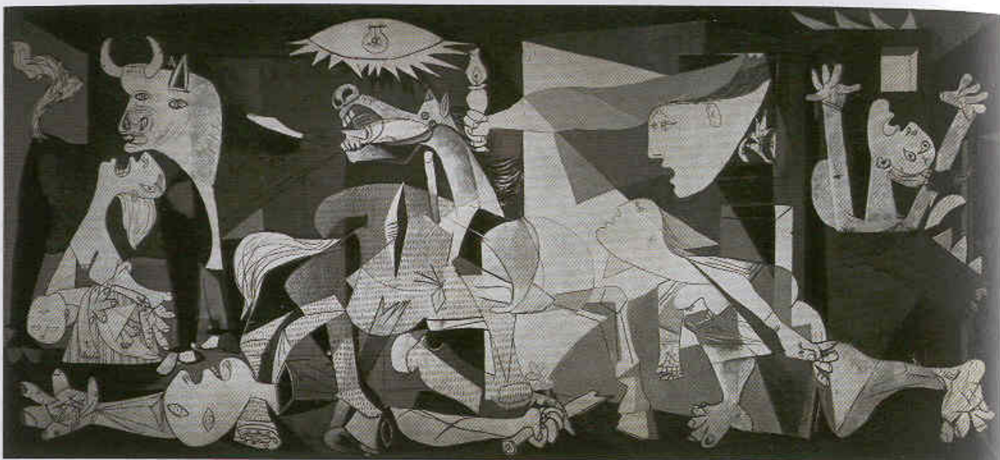
Christopher Richard Wynne Nevinson (1889–1946) a urmat Școala de artă Slade din Londra. După absolvire, este influențat de futuriști și lucrează la Paris ca jurnalist și artist. În 1917, o organizație guvernamentală îl angajează ca artist oficial de război și este trimis pe frontul de vest. După război, revine treptat la stilul naturalist, pictând mai ales peisaje urbane din New York, Paris și Londra. *Strada Strand, noaptea* face parte din această categorie. Spre sfârșitul carierei, începe să picteze peisaje și flori. *Strada Strand, noaptea* arată eleganta stradă londoneză într-o noapte ploioasă. Însă Nevinson nu dorește să descrie strălucirea străzii. Aceasta este mai degrabă o noapte întunecată, ploioasă, iar strada este văzută dintr-o alee obscură, umedă. Privirea este atrasă spre luminile strălucitoare ale vieții marelui oraș, prin folosirea dramatică a perspectivei, dar, în timp ce nucleul de lumină și activitate fremătândă celebrează dinamismul metropolei, Nevinson subliniază și dezumanizarea vieții urbane, și cenușiul ei, alegând să acopere cea mai mare parte din pânză cu imaginea unei alei dosnice mohorâte. **CK**



Memorie
Frida Kahlo

1937 | ulei pe pânză
colecție privată

Frida Kahlo (1907–1954), cu tată german și mamă cu descendență spaniolă și mexicano-indiană, a realizat mai mult de cincizeci și cinci de autoportrete, toate tratând aspecte ale identității. Pictându-și autoportretele, artista intră într-un fel de conspirație cu oglinda, rezultând fie o construcție conștientă a unei personalități, fie, în grade diferite, o investigație onestă. S-a spus deseori că autoportretele Fridei Kahlo sunt autobiografice. De exemplu, *Ce am văzut în apă* (1938) conține indicii vizuale legate de trecut. În *Memorie*, ea se arată pe sine de trei ori, o dată în rochie albă și jachetă, cu părul strâns și fără brațe, și de două ori în haine mexicane contemporane, fără trup, dar cu brațe. O săgeată îi străpunge pieptul în locul inimii. Inima supradimensionată este așezată pe țărm, sângerând în mare. Părul strâns și inima scoasă din piept se referă la infidelitățile soțului ei, Diego Rivera. Veșmintele semnifică locul în lume ca artist contemporan legat puternic de moștenirea sa mexicano-indiană. **WO**



Guernica | Pablo Picasso

1937 | ulei pe pânză | 349 x 776 cm | Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Spania

Pablo Picasso (1881–1973) a pictat *Guernica* ca un atac virulent la adresa guvernului fascist spaniol, în ciuda faptului că tabloul fusese comandat de reprezentanţii Republicii Spaniole pentru a fi expus la Expoziţia Internaţională de la Paris. Descriere a bombardamentelor naziste asupra oraşului basc din nordul Spaniei, importanţa picturii transcende sursa sa istorică şi devine un simbol universal al tuturor atrocităţilor şi consecinţelor războiului. Puterea lucrării rezidă în combinaţia de elemente epice şi realiste. Pictată în stilul cubist caracteristic lui Picasso şi înfăţişând figuri care se repetă în lucrările sale (precum minotaurul, taurii spanioli şi femei în chinuri şi în suferinţă), această lucrare realizată exclusiv în alb şi negru are caracterul direct al unui articol de ziar. În *Guernica* abundă un simbolism narativ. Un ochi scos din trup plutind deasupra ororii este fie o bombă, fie un simbol al speranţei şi libertăţii, iar criticii au citit în calul zdrobind sub copite o femeie care ţipă reprezentarea dictatorilor *in extremis* – Franco, Hitler şi Mussolini. În ciuda iconografiei intense, decizia artistului de a nu folosi culori conferă formelor abstracte şi simbolismului mitic credibilitate jurnalistică. În timpul vieţii lui Picasso, *Guernica* a fost expusă frecvent în America şi în Europa şi, în ciuda cererilor repetate ale lui Franco, artistul a refuzat să aducă tabloul înapoi în Spania până când ţara nu redevenea republică. Abia după ce amândoi au murit în 1981, *Guernica* a fost adusă din New York în Spania natală. **SE**



Peisaj nocturn | Paul Nash

1938 | ulei pe pânză | 76,5 x 101,5 cm | Manchester Art Gallery, Marea Britanie

Paul Nash (1889–1946) era fiul unui avocat londonez de succes. Fratele său John devine pictor, ilustrator şi gravor fără studii de specialitate, însă Paul studiază la Şcoala de artă Slade şi are prima expoziţie personală la vârsta de douăzeci şi trei de ani. Ca locotenent în Primul Război Mondial, el schiţează viaţa din tranşee şi realizează o serie de picturi de război, bine primite, după ce revine acasă în urma unei invalidităţi fără legătură cu războiul. Pe aceste baze, este chemat să surprindă luptele de pe frontul de vest ca artist militar, în 1917. La întoarcerea din război, Nash promovează estetica abstracţionismului şi a modernismului ca membru fondator al influentei mişcări de artă modernă Unit One, împreună cu colegii săi Henry Moore, Barbara Hepworth şi criticul de artă Henry Read. Când izbucneşte cel de-al Doilea Război Mondial, Nash este înrolat de Ministerul Informaţiilor şi de Ministerul Aerului pentru a crea o serie de picturi care surprind luptele. Poate în contrast cu tensiunea, oboseala şi teroarea războiului, Nash a pictat o serie de peisaje englezeşti suprarealiste, novatoare, geometrice, descriind locurile încărcate de sentimentul permanenţei şi de istorie, precum tumuli funerari, forturile de pe dealuri datând din Epoca fierului, sau siturile megalitice din Epoca bronzului precum Stonehenge. *Peisaj nocturn* transformă un loc fizic real într-un teren fantastic, distilând realitatea până la geometrie şi simbolism. Această abstracţie mistică a realităţii reflectă tumultul epocii, ca şi cum Nash ar fi tânjit fără speranţă după serenitatea şi permanenţa locurilor pe care le picta. **AH**





Târg din Transilvania
Vilmos Aba-Novák

1938 | ulei pe pânză | 65 x 79 cm
Nicolas M. Salgo Collection, Long Island, SUA

Artistul maghiar Vilmos Aba-Novák (1894–1942) s-a instruit inițial cu Adolf Fényes și mai târziu și-a petrecut verile între 1921 și 1923 la Școala din Baia Mare, o colonie a artiștilor formată de un grup de pictori care lucrau la München. Grupul lucra *en plein air* într-o manieră puternic naturalistă și realistă. Scopul lor era să creeze o nouă estetică artistică reflectând înclinațiile poporului maghiar. Aba-Novák a pictat cele mai bune lucrări ale sale din 1930 până în 1938 – anul în care a executat *Târg din Transilvania*. Picturile sale reflectă o combinație specială de detaliu naturalist, compoziție semicubistă și dinamism. Vibrantul *Târg din Transilvania* este tipic pentru stilul său, cu linii și forme puternice, îndrăznețe, care creează un motiv încărcat, bogat, pe suprafața pânzei. Compoziția se bazează pe diagonale puternice, accentuate de coviltirele rotunjite de deasupra oamenilor, și concentrând energia prin referirea la aceste activități. Aba-Novák prefera scene ca aceasta, care descriu târguri, piețe și agitația și zarva vieții de la țară. Abordarea sa realistă, comunicată într-o manieră modernă expresivă, este reprezentativă pentru pictura maghiară de gen din această perioadă. **TP**

Căpiță de fân
Thomas Hart Benton

1938 | tempera și ulei pe pânză de in | 61 x 76 cm
Museum of Fine Arts, Houston, SUA

Ca părinte al regionalismului și susținător al socialismului populist, Thomas Hart Benton (1889–1975) credea că artiștii americani trebuie să abordeze viața din propria țară în loc să se zbată să concureze cu colegii lor europeni. Artistul a fost botezat după fratele bunicului său, senatorul Thomas Hart Benton, poreclit „Bătrânul Lingou“, care, ca promotor neclintit al expansiunii spre vest a Statelor Unite, a fost considerat creatorul termenului „Destinul Manifest“. *Căpiță de fân* este o esență a muncii manuale idealizate. Pictat la scurt timp după Marea Criză, tabloul ilustrează, prin tușele sale răsucite și prin compoziția circulară, un belșug posibil autonom, autogenerat. Artistul a fost și profesor, cel mai celebru elev al său fiind Jackson Pollock, a cărui artă a distilat maniera musculară a lui Benton până la gestul propriu-zis și linie. Cu toată dragostea sa pentru America rurală și suburbană, Benton și-a petrecut cea mai mare parte din viață în New York; totuși, indiferent de neconcordanțele dintre imaginea sa și realitate, prin forța convingerilor sale el a rămas un om care s-a modelat după concepția sa despre artistul american ideal. **AH**





Compoziție cu figuri pe o terasă | Leonor Fini

1938 | ulei pe pânză | 99,5 x 81 cm | Edward James Foundation Collection, Chichester, MB

Leonor Fini (1908–1996), născută la Buenos Aires și crescută la Trieste, Italia, a fost atrasă de o varietate de stiluri artistice, inclusiv de manierismul renascentist și de romantism. Deși s-a împrietenit cu inițiatorii principali ai suprarealismului și a participat la mai multe expoziții suprarealiste, nu a aderat niciodată oficial la grupare. Și-a lucrat cu meticulozitate creațiile, construindu-și picturile în culoare, cu tușe fine. În *Compoziție cu figuri pe o terasă*, ea explorează noțiunea de vis fantastic al subconștientului, inspirată de teoriile psihanalitice ale lui Sigmund Freud. Autoportretul artistei domină prim-planul, stând parcă pe o scenă de teatru. Figurile care o înconjoară sunt imagini ale prietenilor ei, inclusiv bărbatul, Alexander Iolas, singurul personaj care susține privirea spectatorului. Obiecte diverse – pene, ciorapi, un pantof – sunt aruncate la întâmplare pe scenă, sporind caracterul fantastic al acestei sindrofii imaginare. Fini a afirmat în toată activitatea sa importanța primordială a subconștientului și noțiunea de femeie plină de dorințe. **MV**

Muntele Lilienstein pe Elba
Franz Radziwill

cca 1938 | ulei pe pânză | 85 x 100,5 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Franz Radziwill (1895–1983) s-a născut la Strohausen, Germania, și a început să picteze pe când era student la arhitectură. În timp ce lucrările sale de început au un caracter suprarealist, cu pete de culoare în stilul lui Chagall, *Muntele Lilienstein pe Elba* dovedește teritoriul pe care și l-a însușit Radziwill. Aparent un peisaj realist, tabloul alătură subtil un romantic aspect de monolit cu contemporanul detaliu sobru. În timp ce Republica de la Weimar se prăbușea, extremismul politic – așa cum era schițat de satira grotescă a picturii expresioniste – lăsa loc Noii Obiectivități, mai realistă, mai fățișă. Creația lui Radziwill devine din ce în ce mai subtilă și mai reținută, lucru perfect exemplificat de acest tablou. Peisajele și cerul apar grele, structurile monolitice sunt recurente, iar tabloul trimite la viziunea tradițională misterioasă, romantică a naturii, exprimată de artistul Caspar David Friedrich (1774–1840). Tușele sunt precise, cu numeroase tonuri de cenușiu și de alb, sporind atmosfera statică, înghețată. Banalul prim-plan urban și fundalul înspăimântător de sălbatic sunt juxtapuse, sugerând o amenințare care planează tăcut și implacabil. **JCo**



Benzinărie | Edward Hopper

1940 | ulei pe pânză | 66,7 x 102 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Această compoziție superb descrisă pare un cadru de film gata să se dizolve într-o imagine în mișcare – poate un film de aventuri sau un film de groază? Un angajat cu chelie, îmbrăcat în vestă, verifică pompele din curtea unei benzinării Mobilgas (din Truro, Massachusetts). Mărginit de un șir dens de roșcovi de New England, un drum lung șerpuiește în diagonală parcă intrând într-un tunel întunecat. Drumul se află în contrast puternic cu atmosfera autohtonă de orășel american liniștit dată de pompele de benzină vopsite în roșu și alb, și cu clădirea service-ului din New England, sub un cer albastru întunecat, protector – stațiile „Welcome Break" întâlnesc *Zona crepusculară*. Lumina naturală a cerului contrastează și cu lumina artificială de la benzinărie. Când a pictat acest tablou, Edward Hopper (1882–1967) suferea de oboseală, depresie și trecuse printr-o serie de operații minore. Drept urmare, se chinuia să picteze. La Paris învățase să amestece atât de minunat culorile și lumina, ca elev al lui Robert Henri, între 1901 și 1906. Henri făcea parte dintr-un grup de pictori cunoscut sub numele de Școala Ashcan, al cărui scop era să descrie în mod realist viața metropolitană americană care abia înmugurea – locuințele închiriate, docurile, arenele sportive, fabricile și străzile. Însă Hopper a dat propria interpretare arhitecturii americane locale și fațadelor întâlnite la fiecare pas, trecute cu vederea sau ignorate de alți artiști locali. Fie că e vorba de gări sau trăsuri, baruri sau restaurante, verande sau rânduri de case, Hopper a pictat America așa cum a văzut-o el – un artist documentarist cu o viziune profund poetică. **JH**



Visul | Frida Kahlo

1940 | ulei pe pânză | 74 x 98,5 cm | colecție privată

Născută în 1907 la Coyoacán, Mexic, Frida Kahlo (1907–1954) a suferit de poliomielită în copilărie, iar la vârsta de optsprezece ani a supraviețuit unui accident de autobuz în urma căruia a rămas cu răni multiple. A îndurat peste treizeci de operații, mai multe avorturi și dureri permanente. Moartea a fost camaradul Fridei Kahlo. În acest autoportret, Kahlo visează într-un pat cu baldachin plutind printre nori. Scheletul întins peste baldachinul patului ei este o copie a scheletului din papier-mâché pe care ea l-a creat pentru sărbătorile mexicane premergătoare Paștelui. Artista a folosit în mod frecvent în lucrările sale imagini ale morții, cu trimitere la cultura mexicană și pentru a-și exprima propriile neliniști. Această figură a morții care ține în brațe un buchet de flori ofilite poate să se refere la propria moarte a artistei sau la aceea a lui Leon Troțki, fostul ei iubit, asasinat în 1940. Fusta unuia dintre cele mai spectaculoase costume mexicane ale ei are un model cu viță-de-vie. Aici vița se cațără peste pătura galbenă și îi înconjoară capul, ca un contrapunct viu la firele răsucite conectate la explozibilii „răsărind" peste schelet. Există un joc aici între firele vieții și ale morții, ironia fiind că artista nu putea da viață. Toate evenimentele importante au loc în pat: concepția, nașterea și moartea. Paturile au o rezonanță simbolică, măsoară timpul, iar pentru Kahlo, au fost o realitate atotprezentă, deoarece ea a fost țintuită la pat în copilărie, adolescență și maturitate. Tot în pat a început să picteze. Autoportretele ei sunt nedespărțite de biografia sa plină de întâmplări; și-a expus public, fără reținere, aspectele vieții private. **WO**



Peisaj marin | Cândido Portinari

1940 | ulei pe pânză | 27,5 x 47 cm | colecție privată

Cândido Protinari (1903–1962) a fost un pictor brazilian important și prolific. La fel ca pictorul mexican comunist Diego Rivera și socialistul american Thomas Hart Benton, Portinari a creat picturi murale expresioniste elaborate, ca metodă de a-și promova principiile ideologice. Arta sa exprimă zgomotos convingerile sale comuniste și totuși a cunoscut mare succes în Brazilia și în Statele Unite. În timpul vieții, a expus la Ministério da Educação e Saúde din Rio de Janeiro, în biserica centrală din Pampulha, lângă Belo Horizonte, în pavilionul brazilian de la Expoziția Internațională de la New York din 1939, la Biblioteca Congresului din Washington și la sediul ONU din New York. *Peisaj marin*, o imagine cu marinari și pescari trudind pe ape nesigure, este un tablou de mici dimensiuni, însă neîndoielnic un portret motivat politic al muncitorilor oprimați. Într-o paletă redusă în esență la albastru, brun și ocru, privirea este atrasă de linia roșie pulsând pe velă, simbol al unei violențe și al unei rebeliuni iminente. Stilul mural influențat de cubism încorporează elemente naive și o perspectivă deformată, care exprimă mișcare și emoție, păstrând distanța însă, astfel încât mesajul politic este transmis atât inimii cât și rațiunii. Cariera de pictor a lui Portinari a înflorit în anii 1940, însă cea politică a avut de suferit. A primit mai multe premii internaționale prestigioase, inclusiv legiunea de onoare franceză, însă, la un an după ce candidase pentru Senat în 1947, a fost exilat din Brazilia pentru afilierea sa la partidul comunist. **AH/SWW**



Cap de femeie | Jesús Guerrero Galván

1940 | ulei pe pânză | 46 x 38 cm | colecție privată

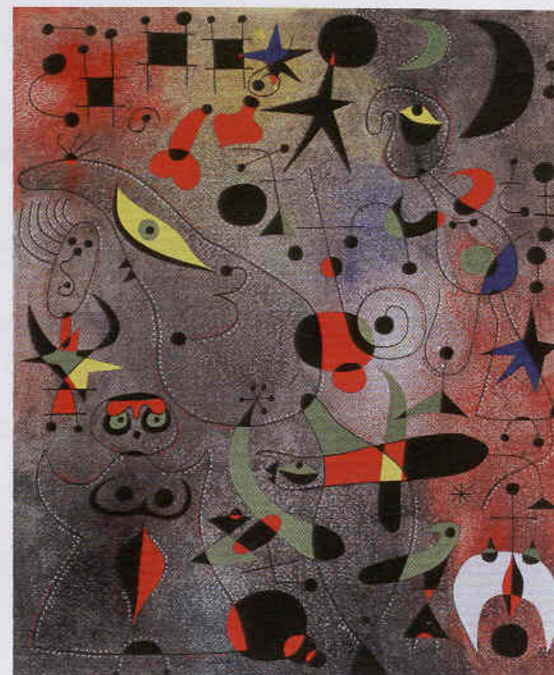
Jesús Guerrero Galván (1910–1973) a făcut parte din grupul Banderas de Provincia (Steagurile provinciei) din Jalisco, Mexic, alcătuit din pictori, scriitori și poeți precum Raúl Anguiano, José Guadalupe Zuno și Agustin Yáñez. Ca membru al muralismului mexican, se alătură lui Rivera, Siqueiros și Orozco, fiind unul dintre cei mai influenți pictori ai secolului XX care au contribuit la dezvoltarea picturii mexicane. Îi este caracteristică reprezentarea supradimensionată a unor părți ale corpului, precum capul, mâinile, brațele și picioarele. *Cap de femeie* este reprezentativ pentru această formă de reprezentare stilizată. Subiectul are un aer inexpresiv, ca într-un moment de reflecție visătoare, asemănătoare Madonelor pictorilor renascentiști, pe care Galván îi admira, și comunică o senzualitate incipientă și o modestie reținută. O influență italiană se poate discerne în pictura feței, însă trăsăturile mărite, în special nasul și gura, amintesc de Picasso. Elementele de realism naiv, împrumutate din desenele aztece și din tradiția retablurilor votive *(retablo votive)* arată că Galván aprecia și înțelegea tradițiile populare locale. Paleta de culori aleasă este folosită în mod expresiv și inundă lucrarea cu o strălucire catifelată, pământească. Considerat de critici un pictor „italienizant", compozițiile sale reflectă studierea unor mari maeștri precum Leonardo da Vinci. Influențele clasice vin de asemenea din opera lui Pablo Picasso și din admirația pentru acesta, fiind evidențiate de aspectul de monolit al unora dintre figurile sale. **AA**



Fără titlu | Victor Vasarely

1941 | ulei pe carton | Israel Museum, Ierusalim, Israel

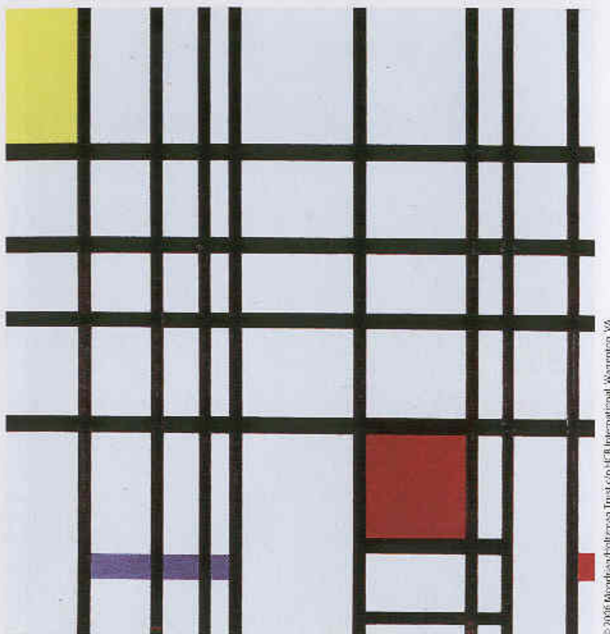
Născut în Ungaria, Victor Vasarely (1908–1997) s-a stabilit la Paris în 1932. A lucrat ca grafician în publicitate, dezvoltându-şi în acelaşi timp propriul stil de artă abstractă în legătură cu ştiinţa. Trei decenii mai târziu este aclamat ca părinte al Op Art (arta optică). În procesul evoluţiei sale artistice, Vassaly a făcut experienţe cu culori, cu efecte ale texturii, cu perspective, cu motive decorative, ritm şi ton. A fost preocupat în special de modurile în care imaginile statice pot crea iluzia optică de mişcare. În anii 1930, a fost influenţat de constructivism. În viziunea sa, arta trebuie să influenţeze tot ce ne înconjoară, de la arhitectură, mobilier şi modă până la educaţie şi cultură. În anii 1940 îşi creease un stil caracteristic, puternic, pictând forme geometrice dinamice în culori care interacţionau. În acest tablou, care nu era menit să fie o piesă finală, terminată, Vasarely pune împreună tonuri şi culori apropiate pentru a crea armonie şi ordine şi pentru a stabili o relaţie între arta sa şi privitor. El considera că „a trăi o operă de artă este mult mai important decât a o înţelege". Aici, formele roşii, roz şi brune nu reprezintă nici un element sau idee din lumea reală. În schimb, combinaţia de forme şi culori duce la intensificarea stimulării vizuale. Privitorul percepe o senzaţie manifestă care generează o reacţie emoţională, de calm, exaltare, curiozitate sau chiar de enervare. Accentul se pune în mod evident pe reacţia privitorului faţă de opera de artă mai degrabă decât pe descifrarea intenţiei artistului. **SH**



Constelație: Trezire în zori | Joan Miró

1941 | guașă și ulei pe hârtie | 46 x 38 cm | Kimbell Art Foundation, Fort Worth, SUA

Născut la Barcelona, Joan Miró (1893–1983) a fost unul dintre cei mai mari artişti suprarealişti spanioli, renumit atât ca pictor, cât şi ca sculptor şi ceramist. În 1920, pleacă din Catalonia natală la Paris, unde suferă influenţa poeţilor şi scriitorilor suprarealişti stabiliţi acolo. Totuşi, în evoluţia sa artistică, în care a trecut prin culorile intense ale fovilor şi formele distorsionate ale cubiştilor, se opreşte la bidimensionalitatea artei populare catalane, o influenţă constantă. *Constelaţie: Trezire în zori* este a cincisprezecea lucrare din seria de douăzeci şi trei de mici picturi realizate în guaşă şi ulei pe hârtie, toate cunoscute sub numele de „Constelaţii". Această lucrare de mici dimensiuni prezintă stilul jucăuş în care Miró, sub influenţa suprarealismului, explorează potenţialul creativ al automatismului, permiţând ca printr-o spontaneitate ingenuă să dea naştere creaturilor sale caricaturale, care plutesc în câmpuri fluide de culoare. Această *Constelaţie* a fost finalizată în Mallorca, unde familia Miró s-a refugiat după ce naziştii au ocupat Franţa în mai 1940. Întreaga serie de „Constelaţii" a fost transportată clandestin la New York în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, iar o selecţie a fost expusă la Pierre Matisse Gallery în 1945. Ca şi celebra *Guernica* a lui Picasso, „Constelaţiile" lui Miró servesc drept exemplu de opere de artă simbolice care au supravieţuit războiului. Odată ajunse în Statele Unite, picturile lui Miró au influenţat generaţia, aflată în formare, de expresionişti abstracţi, din care făcea parte Jackson Pollock. **JG**



Compoziție cu galben, albastru și roșu, 1937–1942
Piet Mondrian

1937–1942 | ulei pe pânză | 72,5 x 69 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Piet Mondrian (1872–1944) este unul dintre cei mai importanți protagoniști ai creării artei abstracte. Mondrian dorea să elaboreze un mod de a picta complet nonfigurativ, întemeiat pe un set de elemente formale. La baza ambițiilor sale în pictură stătea dorința de a exprima realitatea „pură". Stilul său, cunoscut azi ca neoplasticism, nu se referea la lumea exterioară, recognoscibilă. Îndepărtând orice imagine de pe pânză, tot ceea ce era convențional considerat ca vocabularul picturii – linie, formă, nuanță – era acum mobilizat pentru a servi unor finalități cu totul diferite, și anume întruchiparea „expresiei plastice". În acest scop, Mondrian a vrut să se limiteze la linii drepte și culori primare. În *Compoziție cu galben, albastru și roșu*, el organizează compoziția în jurul unei serii de linii verticale și orizontale care se întretaie formând o rețea. Patru zone discrete de culoare primară sunt „încărcate" astfel încât culoarea să funcționeze ca o formă de contrabalans în raport cu rolul atribuit fiecărei linii. *Compoziție cu galben, albastru și roșu* este o realizare din perioada de maturitate a viziunii lui Mondrian. El a început lucrarea pe când locuia la Paris; în 1938, s-a mutat la Londra, apoi, după doi ani, la New York, unde termină pânza. La New York, artistul își continuă programul de experimentare formală, acordând coloratelor planuri complexe prioritate față de linii. Semnificația operei lui rezidă în capacitatea lui Mondrian de a transpune în pictură ceea ce este fundamental și de a crea o realitate conformă în totalitate cu căutările sale îndreptate către găsirea expresiei plastice. **CS**



Compoziție în purpuriu: Sfârșitul tuturor lucrurilor
Matta

1942 | ulei pe pânză | 71 x 92 cm | University of Essex Collection of Latin American Art, MB

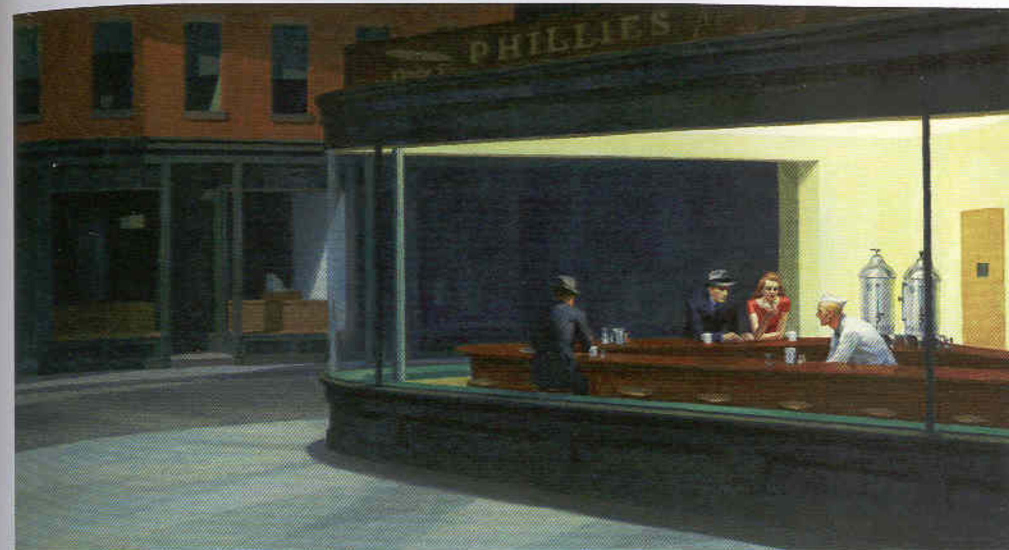
Roberto Matta Echaurren (1911–2002) a fost un pictor și sculptor chilian care a lucrat în special la Paris, în Italia și în Statele Unite. S-a pregătit în țara sa natală pentru meseria de arhitect și designer de interior, iar în 1937 a plecat la Paris pentru a lucra ca desenator în atelierul lui Le Corbusier, după care s-a îndreptat spre pictură, iar în 1938 s-a alăturat mișcării suprarealiste. În 1939, din cauza amenințării razboiului, părăsește Europa plecând la New York, unde formează un grup suprarealist influent împreună cu alți emigranți precum Breton, Ernst, Masson și Tanguy. *Compoziție în purpuriu: Sfârșitul tuturor lucrurilor* aparține unei serii de lucrări create în anii 1930 și 1940, pe care Matta le numește „chintesențe". Aceste priveliști ale minții explorează tărâmurile conștientului și subconștientului, evocând în același timp imagini dintr-un cosmos necuprins. Tabloul poate fi interpretat ca sfârșitul universului sau distrugerea omenirii în cel de-al Doilea Război Mondial. *Compoziție în purpuriu: Sfârșitul tuturor lucrurilor* folosește linia, spațiul, mișcarea și o paletă luminoasă de stacojiu, negru și alb pentru a crea o descriere fluidă, fantastică, a spațiului. Violentele picturi ale spațiului interior au influențat pictori expresioniști abstracți importanți precum Gorky și Motherwell. Matta i-a încurajat pe Gorky și Pollock să experimenteze automatismul (conform căruia artistul își reprimă controlul conștient al mișcărilor mâinii, permițând subconștientului să preia controlul). În lucrările sale, Matta creează noi dimensiuni spațiale amestecând formele organice și pe cele cosmice. A fost printre primii artiști care au făcut saltul în abstract. **CM**



Florăreasa | Diego Rivera

1942 | ulei pe pânză | 150 x 120 cm | colecție privată

Când Diego Rivera (1886–1957) a pictat *Florăreasa*, tocmai terminase o serie de picturi în San Francisco și se pregătea să înceapă câteva fresce la Galeria Națională din Mexic și să ridice Anahuacalli, o structură care urma să adăpostească colecția sa de obiecte și artă precoloniale. Trei ani mai târziu, rupe prietenia cu Leon Troțki, după ce îi oferise adăpost în casa lui în timpul exilului din Mexic, și divorțează de soția sa, pictorița mexicană Frida Kahlo, cu care se recăsătorește anul următor. În orice caz, Rivera avea toate atributele unui mare artist și ale unei mari celebrități. Văzută în acest context, *Florăreasa* pare nesemnificativă, deși reprezintă o contopire a principiilor fundamentale artistice și politice care au impulsionat opera lui Diego Rivera. În domeniul artistic, Rivera i-a studiat pe cubiștii de felul lui Picasso, pe care l-a întâlnit în tinerețea sa la Paris, dar a fost influențat și de muraliștii mexicani, revoluționarii David Alfaro Siquieros și Rufino Tamayo, de la care a adoptat abordarea robustă menită să ducă la crearea unui stil specific mexican. În sfera politică, Rivera a fost toată viața membru activ al Partidului Comunist Mexican și a tratat deseori subiecte istorice și politice în creația sa. În acest tablou, artistul relevă o cunoaștere profundă a Revoluției Mexicane de la 1910 și a credinței arzătoare a eroului ei, Emiliano Zapata, care i-a îndemnat pe țăranii mexicani să se întoarcă pe pământul care era de drept al lor. În mod ironic, în figura umilei florărese mexicane de la țară sunt zugrăvite această ideologie și importanța ei de sine stătătoare. **JSD**



Păsări de noapte | Edward Hopper

1942 | ulei pe pânză | 84 x 152,5 cm | Art Institute of Chicago, Chicago, SUA

Formele geometrice curbate accentuate de fațada Art Deco și de lumina unghiulară creează un decor aproape teatral pentru grupul de personaje izolate și retrase. Reclama la trabucurile Phillies de deasupra restaurantului arată că acesta nu e un loc scump, Phillies fiind o marcă americană de țigări populare, ieftine, vândute obișnuit în magazine mici și în benzinării. Aceste „păsări de noapte“ sunt scăldate într-o oază de lumină fluorescentă într-un restaurant cu program de noapte non-stop, situat pe o stradă întunecată dintr-un oraș: e un decor de film *noir*, desprins din romanele polițiste. Este neîndoielnic faptul că modul expresiv în care Edward Hopper (1882–1967) folosește lumina artificială care cade peste siluetele esențializate dă frumusețe picturii. Aplecați peste tejghea, cuplul gen Bogart–Bacall îl privește pe barman, în timp ce mâinile aproape că li se ating – un tablou care îl face pe clientul solitar aflat în cealaltă parte a tejghelei, cu spatele la privitor, să iasă și mai mult în evidență. Hopper spunea că strada în sine nu era deosebit de singuratică, însă probabil el conceptualiza inconștient însingurarea izbitoare a unei metropole. În orice caz, nu se vede nici o ușă de intrare în restaurant, privitorul e ținut la distanță de această scenă, ceea ce o face și mai contrariantă. Modelul restaurantului a fost inspirat de unul din cartierul Greenwich Village, Manhattan, unde Hopper a locuit timp de cincizeci și patru de ani. Când se plimba prin New York, Hopper obișnuia să facă schițe, apoi se întorcea în atelier și desena diverse imagini împreună cu soția sa, Josephine. La fel a făcut și în cazul acestei lucrări care a devenit una dintre imaginile emblematice ale secolului XX. **JH**



Portretul Dorei Maar | Pablo Picasso

1942 | ulei pe pânză | colecție privată

Pablo Picasso (1881–1973) și Dora Maar au fost împreună timp de un deceniu între 1930 și 1940. Crescută în Argentina, Maar era de o frumusețe uimitoare, cu un tată sârb și o mamă franțuzoaică. Deși a studiat pictura, ea a devenit unul dintre fotografii suprarealiști de frunte ai anilor 1930. Picasso și Maar s-au întâlnit în ianuarie 1936 pe terasa cafenelei pariziene Lés Deux Magots din Saint-Germain-des-Prés. Picasso are reputația de misogin – una dintre declarațiile sale cele mai cunoscute fiind „femeile sunt mașini de suferință". Deși emitea frecvent asemenea aforisme ca să se absolve de responsabilitate pentru suferința pricinuită iubitelor sale, relația lui Picasso cu Maar a fost mai modernă și mai echilibrată decât altele din această perioadă. Legătura lor a fost tumultuoasă, însă a produs mai multe lucrări interesante decât în perioadele pe care Picasso le-a petrecut cu partenere mai puțin fascinante. În partea fericită a decadei, Maar a fost muza, modelul, tovarășul lui Picasso și parternerul său de ciorovăieli. Se crede că Maar l-a ajutat pe Picasso să picteze *Guernica*, capodopera sa antirăzboinică, și, deși biograful ei James Lord o citează ca afirmând: „Toate portretele mele pictate de el sunt minciuni. Toate sunt Picasso. Nici unul nu e Dora Maar", portretele pe care Picasso i le-a făcut sunt printre cele mai iubite de el. În mai 2006, un alt portret cubist pe care i l-a făcut Picasso Dorei Maar, cu o pisică încolăcită în poală, a fost cumpărat cu 95,2 milioane de dolari americani, la o licitație din New York a casei Sotheby's. La momentul respectiv, era a doua sumă, ca mărime, plătită vreodată pentru un tablou. **AH**



Zi de naștere | Dorothea Tanning

1942 | ulei pe pânză | 102 x 65 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

Dorothea Tanning (n. 1910) a studiat o scurtă perioadă la Institutul de Artă din Chicago, apoi s-a mutat la New York, unde, în 1936, a fost însuflețită să devină pictoriță de expoziția *Arta fantastică: Dada și Suprarealism* de la Museul de Artă Modernă. A pictat acest autoportret la vârsta de treizeci de ani. Conform memoriilor sale, își cumpăra adesea haine la mâna a doua, iar această jachetă mov cu volane era dintr-un costum pentru o piesă de Shakespeare. Asociată cu fusta maro cu rămurele, îi dă înfățișarea unei păsări ciudate. Tabloul degajă un puternic erotism latent, care nu are prea mult de a face cu sânii ei goi, ci mai mult cu rămurelele răsucite care, la o privire mai atentă, conțin figuri, și cu invitația evazivă a ușilor deschise. La picioarele ei stă o creatură fantastică, compozită, care adaugă un aer de amenințare. Iraționalul este o prezență constantă în opera femeii, iar această scenă este tulburătoare deoarece – ca în orice priveliște fantastică – este în același timp stranie și familiară. În ciuda frumuseții lui Tanning și a jocului vizual al ușilor, este dificil să fim convinși că orice evenimente ulterioare ar fi în totalitate agreabile. După întâlnirea cu artistul de origine germană Max Ernst, ea se alătură grupului de suprarealiști în exil din New York, în timpul și după cel de-al Doilea Război Mondial. Mai târziu, devine a patra soție a lui Ernst, stabilindu-se împreună la Paris, mulți ani. Tanning revine la New York după moartea lui Ernst în 1979 și continuă să picteze. Această lucrare a avut rezonanță de-a lungul întregii sale vieți, ținând cont că, în 1986, când și-a publicat prima carte, a intitulat-o *Zi de naștere*, după numele tabloului. **WO**



Arcașul
Paul Nash

1930–1942 | ulei pe pânză | 71 x 91,5 cm
Southampton City Art Gallery, Hampshire, MB

Paul Nash (1889–1946) este unul dintre cei mai importanți peisagiști din prima parte a secolului XX și a avut o importanță crucială la dezvoltarea modernismului în arta engleză. La vârsta de doisprezece ani, familia lui s-a mutat de la Londra în Buckinghamshire, într-o zonă cu un frumos relief colinar, care i-a insuflat lui Nash, pentru toată viața, dragostea pentru peisaj. A studiat la Școala de artă Slade din Londra, unde a fost influențat de opera lui William Blake. Deși ancorată în natură, creația sa a fost profund imaginativă și cerebrală. Nash a avut un rol decisiv în promovarea suprarealismului și a artei abstracte britanice. Lua obiecte obișnuite, neînsuflețite, și le aranja în peisaj, dându-le propria identitate și propriul simbolism, referindu-se la ele ca „obiecte-personaje". *Arcașul* face aluzie la un dinamism sexual al unei dorințe imposibil de atins, cu „obiectele personaje" luate de la o barcă de jucărie aruncând o umbră lungă spre țintă. Așa cum spunea Nash: „Arcașul în sine... este masculin... și în general urmărește... ținta... Însă adevărata lui bătaie de cap, cum s-ar zice, este umbra, egal amenințătoare, având forma unei femei cu un păr lung, unduitor". **TP**



Portretul domnului Dahesh
Marie Hadad

1942 | ulei pe pânză | 75 x 66 cm
Dahesh Museum of Art, New York, SUA

Marie Hadad (1889–1973) a fost o figură de pionierat în mișcarea artistică libaneză și a condus Association des Artistes du Liban. Opera ei include portrete de bărbați și femei din partea locului (inclusiv beduini), naturi moarte și peisaje. Cariera lui Hadad s-a sfârșit brusc în 1945, când a încetat să picteze și s-a retras din viața publică după moartea fiicei ei, Magda. Printre multele picturi realizate de Hadad în carieră se numără și acest portret al influentului personaj dr. Dahesh, pseudonimul scriitorului, filosofului și intelectualului Salim Moussa Achi. Acesta a fondat filosofia spirituală „Daheshism" cuprinzând învățături despre Dumnezeu, ordinea cosmică și justiția divină. Aici Dahesh pozează destul de degajat: capul îi este înclinat într-o parte, iar el își sprijină obrazul de încheieturile degetelor de la mâna dreaptă. Mult mai redus ca tonalitate decât majoritatea lucrărilor de început ale lui Hadad, viu colorate, *Portretul domnului Dahesh* înfățișează un bărbat atrăgător și inteligent cufundat în gânduri. Prin modul în care Hadad folosește lumina și umbra, fața lui Dahesh apare aproape iluminată, probabil o aluzie la spiritualitatea lui. **AV**



Soare, lună, stele
Meret Oppenheim

1942 | ulei pe pânză | 48 x 51 cm
colecție privată

Meret Oppenheim (1913–1985) este cunoscută în special pentru *Obiect din blană pentru mic-dejun (Object Le Déjeuner en Fourrure)* din 1936 și pentru fotografia sa nud acoperită cu cerneală tipografică *(Erotic cu văl,* 1933) realizată de Man Ray, care i-au adus o oarecare notorietate, însă i-au eclipsat picturile timp de mulți ani. Atitudinea ei dezinhibată față de sexualitate i-a câștigat un loc în suprarealism, însă mai degrabă ca femeie-copil decât ca artist. *Soare, lună, stele* a fost realizat în timpul unei lungi perioade de depresie, când a simțit acut poziția inferioară a femeilor în artă. Zeul soare este situat central, cu o coroană de stele; figura feminină reprezentând luna este mai ambiguă și se îndepărtează, emițând un abur de lumină eflorescent. Folosirea stereotipurilor legate de gen face din acest tablou mai curând un peisaj fantastic decât o critică feministă. Cealaltă figură proeminentă din acest tablou este sarcofagul cu capacul din sfere concave, ca niște sâni imprimați în ghips. Temele nopții, iraționalului, creativității și morții dezvăluie latura întunecată a suprarealismului, iar pentru Oppenheim ele reprezintă dificultățile întâmpinate de femeile din artă. **WO**



Înmormântare pe mare
Thomas Harold Beament

cca 1943 | ulei pe pânză
Canadian War Museum, Ottawa, Canada

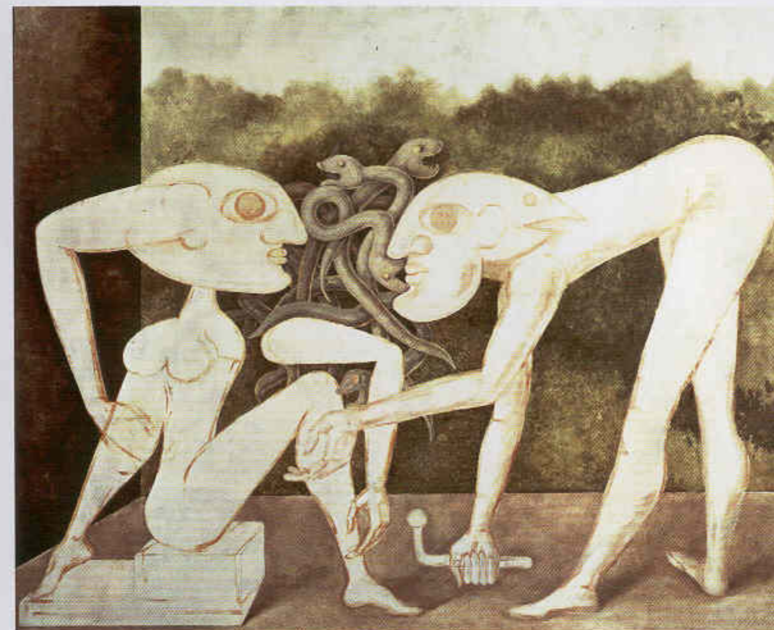
Având pregătire atât ca avocat cât și ca artist, Thomas Harold Beament (1898–1985) a fost ofițer în marina canadiană, artist oficial de război între 1943 și 1947 și s-a pensionat cu gradul de comandant. Realizat în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, tabloul *Înmormântare pe mare* ne lasă să aruncăm o privire asupra a ceea ce ne imaginăm că trebuie să fi fost unul dintre cele mai sumbre evenimente de la bordul unei nave. Beament trimite privitorul în mijlocul unei scene de înmormântare, când trupul înfășurat în steag este pe cale de a fi aruncat în mare. În planul secund, participanți cu capetele plecate aduc cu decență un omagiu celui decedat, în timp ce în prim-plan trei bărbați se ocupă de partea practică a înmormântării. Unul dintre bărbați pare că își încordează mușchii feței sub greutatea cadavrului; angajamentul său contrastează puternic cu calmul participanților din spatele lui. Diferențele dintre aceste două grupuri de oameni, precum și compoziția spațială neobișnuită a imaginii transmit privitorului, în mod abil și tăcut, natura murdară, dificilă și uneori morbidă a sarcinilor ce trebuie îndeplinite la bordul unui vas. Astfel, Beament a avut capacitatea de a surprinde o dimensiune psihologică unică a vieții din marină. **SS**



Artă abstractă în cinci tonuri și complementare
Joaquín Torres-García

1943 | ulei pe placă de lemn | 52 x 67,5 cm | Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, SUA

Cunoscut mai ales pentru stilul numit universalism constructiv, Joaquín Torre-García (1874–1949) şi-a început cariera la vârsta de şaptesprezece ani, când familia lui s-a mutat de la Montevideo la Barcelona. După terminarea studiilor la Escuela Oficial de Bellas Artes şi la Academia Baixas, a continuat să picteze, să îl secondeze pe Antonio Gaudí cu sticla pentru catedrala Sagrada Familia şi să savureze atmosfera din cafenele împreună cu Picasso şi Julio Gonzales. În 1920 se mută la New York, apoi în 1926 la Paris, unde îi întâlneşte pe Van Doesburg şi Mondrian şi fondează grupul *Cercle et Carré*. În 1934 se întoarce la Montevideo, unde înfiinţează propria şcoală de artă şi Asociación de Arte Constructivo. *Artă abstractă în cinci tonuri şi complementare* este o lucrare tipică pentru opera sa de maturitate: precum cutia unui zeţar, fiecare compartiment contribuie la înţelesul global. La prima vedere formalistă, abstractă şi geometrică în întregime, lucrarea este fundamental biografică. În stânga sus se află un ferăstrău de tâmplărie, cu dinţi mari, reflectând faptul că atât tatăl cât şi bunicul lui erau tâmplari. La dreapta, un vas primitiv stilizat; în stânga jos, o clepsidră. Apoi sunt cuvintele: MONTEVIDEO, locul lui de naştere; ARTE ABSTRACTO, preocuparea sa profesională; SIGLO XX, secolul douăzeci; şi iniţialele sale, JTG. Fiind un artist care a călătorit extrem de mult şi a intrat în contact cu multă lume, Torre-García a creat o operă cu o influenţă majoră asupra artei sud-americane şi a educaţiei artistice pe tot parcursul secolului XX. Ca pictor uruguayan, poziţia sa pe plan mondial este unică. **SF**



The Palladist
Victor Brauner

1943 | ulei pe pânză | 130 x 162 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

După o scurtă perioadă de studii la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti, artistul român Victor Brauner (1903–1966) pictează iniţial peisaje reflectând influenţa lui Cézanne, însă creaţia sa devine ulterior din ce în ce mai expresionistă şi mai abstractă. În 1924 fondează revista dadaistă *15HP* împreună cu poetul avangardist Ilarie Voronca şi, între 1929 şi 1931, colaborează la revista dadaistă şi suprarealistă *Unu*. Înainte de 1930 se mută la Paris, unde se împrieteneşte cu Yves Tanguy, care îi prezintă alţi membri ai mişcării suprarealiste. *The Palladist* a fost pictat după ce Brauner s-a refăcut în urma unei boli grave în 1943 şi este o imagine tulburătoare şi răscolitoare tipică operei sale. Create în tonurile glaciare netede ale sculpturii clasice, cele două figuri abstracte distorsionate din prim-plan îi reprezintă pe Adam şi pe Eva, în timp ce în spatele lor se încolăcesc şerpii lui Lucifer. Adam şi Eva au postura unor statui, fiind aşezaţi într-un cadru simplu, care sugerează scena unui teatru. Ochii imenşi care domină capetele celor două figuri sunt elemente recurente în creaţia artistului. În anii 1930, el a pictat o serie de figuri umane cu un ochi deformat şi, ca o ironie a soartei, în 1938 artistul însuşi îşi pierde un ochi în timpul unei încăierări, fapt ce a dat operei sale un straniu aer profetic. Brauner a notat în jurnalele sale că fiecare imagine pe care a realizat-o a fost legată în mod fundamental de propriile temeri şi îngrijorări, fapt care dă artei sale un pătrunzător caracter direct şi ajută la dezvăluirea sursei lucrărilor sale extraordinare. **TP**



Pasărea cântătoare | Rufino Tamayo

1943 | ulei pe pânză | colecție privată

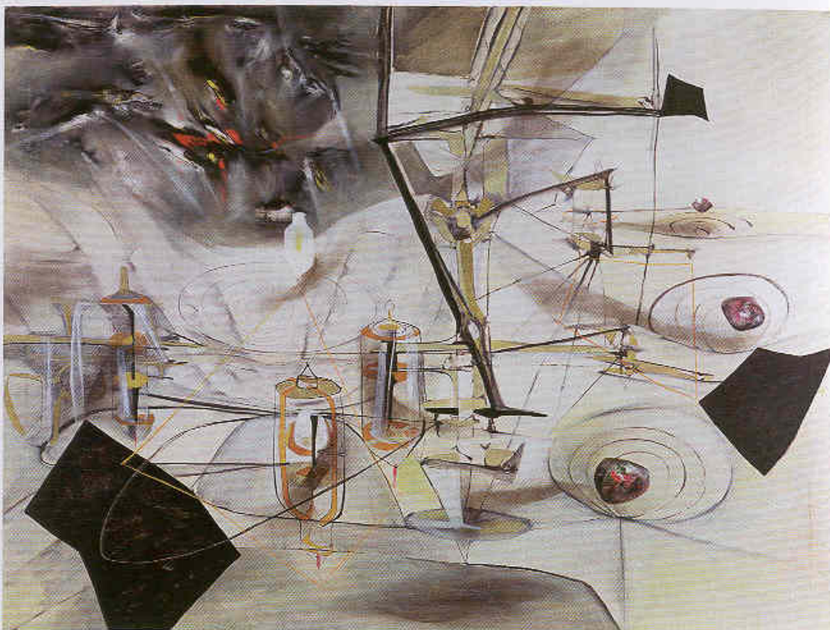
Trei dintre cele mai importante influențe pe care le-a suferit creația lui Rufino Tamayo (1899–1991) sunt evidente în picturile lui: vechea artă mexicană, cea occidentală și culorile intense ale artei populare sud-americane. Tamayo a venit prima dată în contact cu arta și artefactele precolumbiene în orașul său natal de provincie, din statul Oaxaca. Mai târziu, Tamayo a desenat multe piese din colecția Muzeului de Antropologie din Ciudad de Mexico, experiență care i-a permis să asimileze pe deplin calitățile de libertate, originalitate și vitalitate ale acestora. Tamayo și-a alcătuit în decursul vieții propria colecție de sculpturi prehispanice, care număra aproximativ două mii de piese atunci când a donat-o statului Oaxaca. Formele unghiulare ale figurilor din *Pasărea cântătoare* reflectă interesul lui Tamayo pentru tipul respectiv de sculptură, având însă și o simplitate a liniei și a formei caracteristică operei sale. Tamayo a călătorit mult în străinătate, locuind, însumat, douăzeci de ani în New York și doisprezece ani la Paris, unde a cunoscut artiști și intelectuali din mai multe țări. Influența cubismului și a unor artiști precum Braque, Miró și Picasso este evidentă în figurile sale geometrice și în formele abstracte. Fascinația sa pentru culoare are originea în experiențele din copilărie, când ajuta la taraba cu fructe a familiei, și în familiarizarea sa cu tehnica artistică populară de folosire a culorilor vii. Măiestria și economia cu care utilizează culorile este una dintre caracteristicile remarcabile ale operei sale. În acest tablou, tonurile bogate, în special roșul care accentuează părți din figură, umplu pânza și dau viață suprafețelor aproape plane ale formelor. **HH**



Compoziție, 1943 | Lee Krasner

1943 | ulei pe pânză | 76 x 61 cm | Smithsonian Institute, Washington, DC, SUA

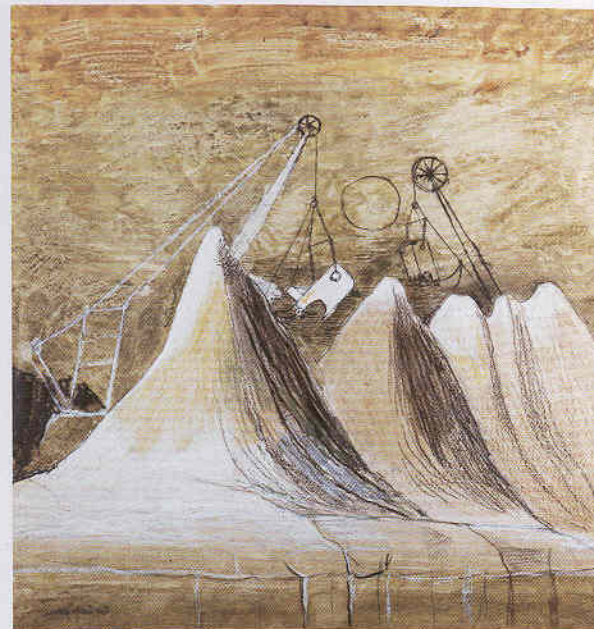
Înainte de a-l întâlni pe Jackson Pollock, Lee Krasner (1908–1984) era o artistă mai cunoscută decât bărbatul cu care se va căsători și care o va eclipsa. Născută în Brooklyn, artista a colaborat cu Pollock din momentul în care s-au cunoscut în 1942. După ce îl întâlnește pe Pollock, devine mai puțin prolifică în domeniul picturii, însă continuă să experimenteze, împingând granițele cubismului către expresionismul abstract. Influența lui Pollock și interesul pentru mit, ritual și teoria lui Jung i-au dat posibilitatea să se elibereze de reprezentarea figurativă. În schimb, Krasner i-a dat lui Pollock logică și un fundament de istorie a artei pentru sălbaticele *action paintings*. Artista încorpora adesea, în lucrările ei, fragmente din vechile lui pânze. Mai mult decât muză și soție, Krasner i-a fost perechea și, în multe privințe, profesorul. Krasner a pictat această natură moartă florală după ce cunoscuse operele unor cubiști precum Picasso, Miró și Matisse. Textura densă, fragmentat folosită pentru a crea formele îndrăznețe, aduce o componentă tactilă convingătoare imaginii profund abstracte. Florile și vaza sunt reduse la cercuri, trapeze, triunghiuri și alte figuri geometrice mărginite de un contur negru gros. Semnătura sa ondulată (cu doi „s“, la care a renunțat ulterior) adaugă un set contrastant de curbe celorlalte forme puse într-un alt aranjament. Legăturile dintre Krasner și Pollock au dominat critica referitoare la creația ei, însă, în poziția de una dintre puținele reprezentante ale Școlii newyorkeze, Krasner a avut o contribuție vitală la o mișcare care va transforma profund pictura. **AH**



Celibatarii după douăzeci de ani
Matta

1943 | ulei pe pânză | 96,5 x 127 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

Artistul suprarealist de origine chiliană Roberto Matta Echaurren sau, pe scurt, Matta (1911–2002) spunea: „Pictura stă cu un picior în arhitectură și cu un picior în vis". Nu există cuvinte pentru a descrie această lucrare și cu atât mai puțin abordarea lui Matta. Tabloul a fost pictat exact la șase ani după ce abandonase arhitectura pentru pictură, când se stabilise la New York și făcea senzație în lumea artei progresiste a orașului. Titlul amintește de capodopera avangardistului francez Marcel Duchamp: *Mireasa dezbrăcată de celibatarii ei* (denumită și *Marea sticlă*, 1915–1923). Ca și lucrarea lui Duchamp, care punea sub semnul întrebării noțiunile acceptate despre ce era arta, lucrarea lui Matta își creează propria realitate. Cu înțelegerea pentru construcția spațială a unui arhitect, Matta alcătuiește un alt fel de spațiu în schimbare continuă, ușor în retragere. Planuri de culoare transparentă se intersectează cu obiecte ciudate, mecanice, evocându-le pe acelea din capodopera lui Duchamp. Pictate delicat, însă cu precizia unui desenator, aceste obiecte par să se miște. Caracterul puternic, fantastic, al tabloului concordă cu strădania vizionară a lui Matta de a dezvălui „forțele economice, culturale și emoționale" și transformările constante care, considera el, modelau lumea modernă. Când *Celibatarii după douăzeci de ani* era în lucru, artiști precum Jackson Pollock și Robert Motherwell se întâlneau în atelierul lui Matta. Prin discuțiile despre noi experimente, Matta a avut o reală influență asupra acestor expresioniști abstracți de primă mărime și, prin extensie, asupra evoluției ulterioare a artei secolului douăzeci. **AK**



Producție de cărbune: draglină depozitând pământul excavat | Graham Sutherland

1943 | peniță, cretă și acuarelă pe hârtie | 66,9 x 66,5 cm | Leeds City Art Gallery, Marea Britanie

Artistul englez Graham Sutherland (1903–1980) a lucrat ca inginer de căi ferate în Derby înainte de a se înscrie la Colegiul Goldsmith din Londra în 1921, unde a studiat tehnicile gravurii. În 1930, Sutherland a trebuit să se retragă de pe piața gravurilor, care suferea drastic în urma Marii Crize. Începe apoi să picteze, în special peisaje. Era fascinat de formele bizare pe care le vedea în pământul din jurul lui, ceea ce a împrumutat un caracter suprarealist operei sale și, prin urmare, participă la expoziția internațională suprarealistă de la Londra din 1936. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, Sutherland este înrolat ca artist oficial. Realizează desene prezentând ravagiile bombardamentelor din Londra și din sudul Țării Galilor și, de asemenea, descrieri ale minelor de cositor din Cornwall și ale eliberării Franței. După război, Sutherland adoptă o abordare mai tradiționalistă a naturii, pictând plante și animale, în special păsări. Petrece mult timp în Pembrokeshire, Țara Galilor, unde, în 1976, deschide la Picton Castle o galerie cu lucrările sale. *Producție de cărbune: draglină depozitând pământul excavat* a fost pictat în 1943, în timp ce era încă artist de război. Aici, Sutherland folosește maniera proprie copiilor pentru a descrie munții uriași, ca niște piramide, de pământ excavat de dragline de la o mină. Imaginea prezintă un peisaj industrial făcut și lucrat de oameni, însă nu se vede nici un om – instalațiile mecanice par că se mișcă de la sine. Astfel, Sutherland reușește să creeze o atmosferă tulburătoare și suprarealistă. **JJ**



Frunza anghinarei este o bufniță | Arshile Gorky

1944 | ulei pe pânză | 71,1 x 91,2 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Arshile Gorky (Vosdanik Manook Adoian, 1904–1948) s-a născut în Armenia aflată sub ocupație turcească. În 1910, pentru a scăpa de recrutarea în armata turcă, tatăl lui Gorky își lasă familia și fuge în America. Gorky, mama sa și sora lui mai mică, Vartoosh, suferă persecuții, inclusiv un marș forțat de 193 de kilometri în opt zile; mama lui Gorky îi moare în brațe. În aprilie 1920, Gorky și Vartoosh reușesc să fugă în America. Gorky studiază la Boston și New York, unde ulterior va fi profesor. Vartoosh este unul dintre modelele preferate ale lui Gorky și ea apare în lucrări precum tulburătoarea *Femeie cu colier*, în care colierul este mult mai puțin captivant decât privirea tristă din ochii modelului. Amintirea mamei a fost o altă influență în opera lui Gorky – portretul său *Artistul și mama lui* ilustrează cât de obsedat era de moartea acesteia și de pierderea suferită. Ca și în tabloul de față, Gorky a amestecat elemente naturale diverse, ca mijloc de a sugera refacerea legăturii cu natura. Multe dintre lucrările sale reflectă dorința puternică de a se reîntoarce în Armenia, în special în grădina copilăriei sale. Într-o scrisoare trimisă spre sfârșitul vieții către sora lui, Gorky scrie: „Visez mereu [grădina] și este ca și cum un fel de spirit armean ancestral dinlăuntrul meu îmi mișcă mâna pentru a crea, atât de departe de țara noastră, formele naturii pe care le iubeam, grădina, câmpurile de grâu și livezile... din Khorkom". În ultimii ani de viață Gorky a lucrat la o serie intitulată „Plugul și cântecul", două simboluri pe care le considera părți integrante din cultura și istoria armeană. **LH**



1943–1945 (St Ives, Cornwall) | Ben Nicholson

1943–1945 | ulei și creion pe pânză | 40,5 x 50 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

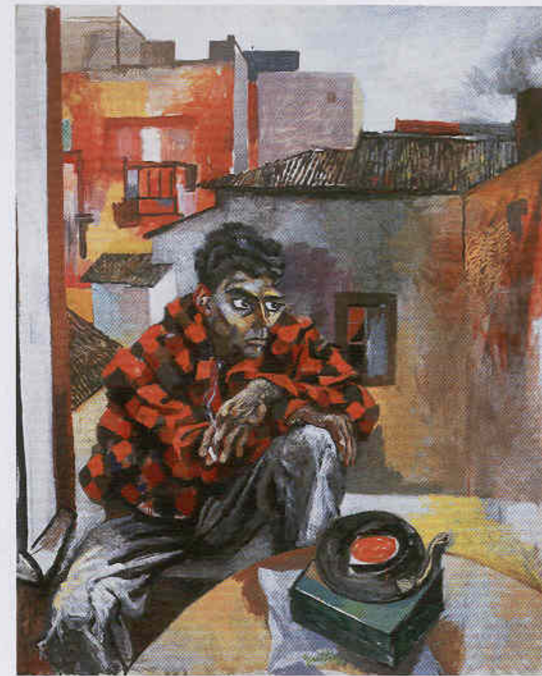
La scurt timp după izbucnirea celui de-al Doilea Război Modial, artistul britanic Ben Nicholson (1894–1982) se mută în micuța comunitate de pescari din St Ives, Cornwall, Anglia. Tablourile sale cu naturi moarte și reliefuri geometrice, de inspirație cubistă, i-au adus succes și, pe la sfârșitul anilor 1930, își asigurare locul între figurile de primă importanță ale artei avangardiste europene. În acest deceniu, creația sa devine din ce în ce mai abstractă, însă mutarea sa pe țărmul mării determină o schimbare de direcție și el își îndreaptă din nou atenția spre peisajul britanic. Era un subiect mai ofertant, în special în vremuri de patriotism intensificat de război și de izolare față de arta europeană care privea spre viitor. Lumina limpede din Cornwall, geometria colibelor plate de pescari și blocurile de culoare ale mării și ale nisipului constituiau mediul său înconjurător. În acest tablou, unul dintr-o serie începută în 1939, scena portuară cu corăbii și acoperișuri este văzută dincolo de o natură moartă așezată pe pervazul unei ferestre. Figurile geometrice reflectă fascinația sa pentru poziționarea obiectelor în spațiu. Formele aplatizate demonstrează și un interes pentru arta naivă și primitivă. Terminat în 1945, tabloul include steagul național în prim-plan. Pus acolo inițial ca o celebrare a Zilei Victoriei, steagul indică noua eră, optimistă, care urmează războiului. Deși influențat de Picasso, Mondrian, Rousseau și de alți giganți ai artei europene, Nicholson a găsit o abordare personală, vădit britanică, a modernismului. A fost, de asemenea, angajat în încurajarea artiștilor aflați la începutul carierei. **JB**



Model de invazie, Normandia | Eric Aldwinckle

1945 | ulei pe pânză | 85,6 x 85,6 cm | Canadian War Museum, Ottawa, Canada

Născut în Anglia, Eric Aldwinckle (1909–1980) se stabilește în Canada în 1922 și devine grafician la Toronto. Între 1943 și 1945 a avut gradul de locotenent în Forțele Aeriene Regale Canadiene în care a fost înrolat ca artist oficial de război. În *Model de invazie, Normandia*, un avion de luptă aparținând forțelor aeriene aliate (identificat după desenul de pe aripi) este văzut de sus zburând deasupra coastelor Normandiei. Caracterul schematic al picturii, asemănător unei hărți, și tonurile reci, aproape monocrome, insuflă tabloului liniște și calm. Aldwinckle observă scena obiectiv, ca și cum ar fi un aranjament abstract de ocru, verde și albastru, și nu o scenă de război. Ca atare, *Model de invazie, Normandia* forțează privitorul să adopte o perspectivă detașată emoțional asupra uneia dintre bătăliile cruciale ale celui de-al Doilea Război Mondial. Procedând astfel, Aldwinckle creează o tensiune între subiect și modul în care este descris acesta: golind scena de frenezie și de orice reacție emoțională convențională față de război. Este ca și cum ar spune că orice încercare de a transmite oroarea lumii reale nu s-ar ridica la înălțimea ambițiilor sale. În schimb, ne oferă o evocare și mai puternică a acestei orori: o detașare emoțională absolută, sporită de distanța fizică dintre poziția dominantă a privitorului și plaja de aterizare de dedesubt. Ca artist de război, Aldwinckle avea mână liberă să picteze tot ceea ce dorea, iar contemplarea rece a țărmului Normandiei este un exercițiu de reținere și de control. **SS**



Duminica unui muncitor calabrez la Roma | Renato Guttuso

1945 | ulei pe pânză | Muzeul Pușkin, Moscova, Rusia

Născut în apropiere de Palermo, Renato Guttuso (1912–1987) și-a descoperit talentul artistic încă din copilărie. Nefiind un artist care să fie încadrat în vreo mișcare artistică, Guttuso s-a ghidat, ca adult, după convingerile sale politice puternice și după sentimentul de responsabilitate socială. Stilul său pictural direct și captivant denotă o empatie naturală pentru omul obișnuit care se zbate să își găsească un loc al lui în climatul zbuciumat al unei lumi aflate în război și apoi în proces postbelic de refacere. În 1945, Guttuso fondează Fronte Nuovo delle Arti (Noul Front al Artelor), o grupare de artiști uniți prin angajamentul lor de a denunța nedreptatea socială prin expresie artistică neînfrânată, o libertate care fusese înăbușită în timpul regimului fascist al lui Mussolini. Privitorul poate să stabilească imediat o legătură cu viața grea a subiectului din *Duminica unui muncitor calabrez la Roma* (cunoscut și ca *Rocco cu gramofon)*. Rocco este surprins într-un instantaneu, cu țigara mocnind între degete, cu un disc care se învârte și, important, cu o față care vădește o emoție obosită. După cum Guttuso însuși a spus: „Fața este totul, în fețe se află istoria pe care o trăim, angoasa timpurilor noastre". Omul și mediul lui sunt la unison – acoperișurile cadrilate se regăsesc în carourile țipătoare roșii și negre ale jachetei. Poate că e încorsetat de situație, însă fereastra deschisă sugerează liberate, iar gramofonul, un simbol optimist de alegere personală. Guttuso este un exemplu perfect de artist care a forțat limitele artei pentru a crea un limbaj vorbit direct către public – un artist rebel cu suflet. **JC**



Fotoliul rocaille | Henri Matisse

1946 | ulei pe pânză | 92 x 73 cm | Musée Matisse, Nisa, Franța

După cel de-al Doilea Război Mondial, Henri Matisse (1869–1954) se întoarce la Paris, unde descoperă că este sărbătorit ca un simbol al Franței libere. Septuagenarul se instalează în vila sa de iarnă, din sudul Franței, și pictează *Fotoliul rocaille*. Matisse folosește culorile intense și formele simplificate tipice stilului său, pentru a transforma o piesă de mobilier într-o imagine bidimensională plină de viață. Stilul rocaille, denumit astfel pentru formele sale caracteristice care imită curbele naturale ale pietrelor și scoicilor, a apărut în secolul optsprezece. Martisse exagerează brațele curbate ale fotoliului și le pictează în verde – ele se metamorfozează într-o minunată formă șerpuită, care se răsucește în jurul spătarului. La acel moment, Matisse experimenta colaje și aproape că ne putem imagina cum artistul divide reprezentarea fotoliului său în câteva forme galbene și verzi, decupându-le și lipindu-le pe o bucată de hârtie roșie. Această simplitate a descrierii nu oprește iluzia între privitor și obiect: acesta este în același timp figurativ și abstract. Matisse vede fotoliul nu ca pe un obiect de privit și de evaluat de la o distanță obiectivă, detașată, ci mai curând ca pe ceva ce trebuie simțit, trăit și văzut în mod creativ. În contrast cu perspectivele întunecate ale Europei de după război, căldura și imaginația artei lui Matisse transmit un mesaj de speranță pentru toți cei care vor să asculte. Matisse ar fi încântat să știe că oamenii își imaginează brațele fotoliului său rocaille ca pe un șarpe care se mai târăște, după șaizeci de ani de când l-a pictat. **DK**



Pictură | Francis Bacon

1946 | ulei pe pânză | 198 x 132 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Deși considerat mult timp un artist reprezentativ pentru Europa de după război, Francis Bacon (1909–1992) a creat o operă cu caracter atemporal. Tușele puternice, perfect plasate, îl situează printre cei mai mari pictori expresioniști în ulei, de la Vincent van Gogh până la Wassily Kandinsky. Deși Bacon s-a dedicat aproape exclusiv picturii (foarte puține desene au supraviețuit), a continuat să atragă și, în același timp, să tulbure publicul timp de aproape o jumătate de veac de când și-a dezvăluit pentru prima dată figurile torturate, în poziții de durere și de angoasă. Potentele impulsuri homoerotice și sexuale din lucrările lui, împreună cu culorile grețos de dulci îl anunțau pe artistul britanic ca un pictor nou, progresist, deși controversat, într-un moment în care calea de mijloc pierdea din popularitate. În lumea lui Bacon, a realiza picturi de dimensiuni mari era un mod de viață. Cu *Pictură* din 1946 – o semnificativă imagine timpurie și o achiziție inspirată a lui Alfred Barr pentru MoMA –, Bacon oferă o pânză plină de subiecte care îl vor obseda tot restul vieții: capul despărțit de trup, gura căscată, umbrela deschisă, carnea crudă, corzile care atârnă, culorile pastel, dispozitivele asemănătoare unor cuști. Pe scurt, în acest tablou este înghesuită chiar dezordinea din celebrul său atelier din strada Reece Mews numărul 7 din South Kensington. Se spune că atunci când Bacon și-a revăzut tabloul la New York după decenii de la realizare, culoarea fundalului se schimbase într-un roz dezagreabil. A cerut să îi fie permis să îl repicteze, însă custozii au refuzat. **SP**



Holborn Circus, Londra, 1947, cu distrugerile bombardamentelor | Carel Weight

cca 1947 | ulei pe pânză | 44 x 63 cm | Brandler Galleries, Brentwood, Essex, Marea Britanie

Tablourile lui Carel Weight (1908–1997) sunt deosebit de cuminţi – în aşa măsură încât unii pot găsi remarcabil faptul că artistul s-a numărat printre cele mai influente figuri ale picturii britanice din secolul XX. Şi-a început cariera în anii 1920 ca scenograf şi a încheiat-o la Academia Regală de Artă din Londra, după ce şi-a exercitat influenţa asupra unei noi generaţii de artişti britanici, din care făceau parte David Hockney, Ron Kitaj, Allen Jones şi Peter Blake. Weight a fost desemnat artist oficial de război în 1945. Deşi acest post l-a purtat prin toată Europa, principala sa preocupare a rămas Londra. Acest tablou descrie centrul Londrei în urma celui de-al Doilea Război Mondial. Weight pictează o zi fumoasă, captând cu măiestrie lumina engleză – razele difuze ale soarelui luminează strada, iar cerul dimineţii este o combinaţie potolită, însă strălucită de tonuri de roz şi de galben. Totuşi, imaginea văzută de sus relevă barierele ridicate între traficul străzii şi golul lăsat în peisajul urban de bombardamentele care au devastat oraşul. Weight îi arată pe londonezii care îşi continuă viaţa, distrugerile de lângă ei fiind camuflate, însă nereparate încă. Poziţia privitorului undeva deasupra scenei creează o senzaţie de distanţă, atât în plan spaţial, cât şi figurat. Trecătorii sunt izolaţi de privitor şi unii de alţii. Weight spunea despre studenţii săi că treaba lui nu era să „ îi înveţe să picteze, ci să îi înveţe să picteze cum vor ei să picteze“. Moştenirea lăsată de el înseamnă claritatea neegalată a expresiei, capacitatea de a surprinde un loc şi un moment istoric cu o specificitate strălucită. **AR**



Copilul uriaş
Leonora Carrington

1947 | ulei pe pânză | Edward James Foundation, Sussex, Marea Britanie

Leonora Carrington (n. 1917) s-a născut în Anglia, însă este de obicei asociată cu ţara sa de adopţie, Mexic. A studiat la Şcoala de arte din Chelsea în 1936, înainte de a intra la atelierul lui Amédée Ozenfant. În 1937 îl întâlneşte pe suprarealistul de primă mărime Max Ernst, a cărui artă o subjugă. Se mută împreună la Paris ca amanţi, însă la izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, Ernst este băgat la închisoare, iar ea este forţată să fugă în Spania, unde suferă o depresie nervoasă. În 1941, se căsătoreşte cu poetul mexican Renato Leduc; a fost o căsătorie de convenienţă şi cei doi divorţează când Leonora ajunge în Mexic, în 1942. Carrington a devenit o figură centrală în mişcarea suprarealistă, fiind celebră atât pentru scrierile cât şi pentru picturile ei. Printre lucrările sale literare se numără două piese, *Penelope* şi *Cămaşa de noapte de flanel*, şi o carte, *En Bas*, tratând despre viaţa sa emoţională şi despre depresie. În *Copilul uriaş*, copilul enorm ţine un ou într-o mână, indicând renaştere, trezire spirituală şi puteri mistice. Capul său micuţ din vârful trupului uriaş şi claia de păr cârlionţat auriu-roşcat – atât de asemănător la culoare cu apusul (sau răsăritul) soarelui – sunt ca de copil şi dau figurii un aer de rătăcire în mijlocul unei lumi ostile. Păsările uriaşe care se învârt în jurul copilului şi care răsar de sub pelerina lui nu par ameninţătoare – în schimb, par să îl protejeze, ca şi cum ar fi unul dintre copiii lor. În ciuda sugestiei de nesiguranţă, copilul uriaş domină scena, acoperind parţial chiar şi puternicul soare şi ivindu-se imens deasupra naturii prezentate sub forma unor copaci pitici la picioarele personajului. **LH**





Perniță nr. 4
Stuart Davis

1947 | ulei pe pânză | 35,5 x 45,7 cm | Brooklyn Museum of Art, New York, SUA

Creația lui Stuart Davis (1894–1964) a izvorât pe un fond de schimbări istorice majore și de stimulare artistică remarcabilă. Ca director artistic, tatăl său a lucrat cu figuri proeminente ale noii mișcări inspirate de realismul vieții moderne americane. În noua epocă de speranță, jazz și swing, născută din cenușa celor două războaie mondiale, Davis a căutat să surprindă spiritul acestei incredibile și profunde transformări. La fel ca și în titlul acestei lucrări, a folosit cuvinte precum *pad* („perniță") sau *swing* („balans") ca parte a concepției sale despre noua viață urbană din America secolului douăzeci. Acest tablou îl prezintă bine ancorat în stilul său abstract, după lucrările de început, mai figurative. Culorile puternice, contrastante, și formele conturate clar provin din trecut, când Davis era extrem de interesat de cubism și de lumea artei publicitare, în care a crescut. Davis este considerat de mulți cel mai mare cubist al Americii, găsind o abordare americană unică a acestui stil. Prin dragostea lui, deschizătoare de drumuri, pentru realitatea de zi cu zi a vieții moderne din SUA – este celebră remarca lui: „Pictez scena americană" –; Davis este deseori considerat fondatorul Pop Art. **AK**

Logodnă I
Arshile Gorky

1947 | ulei pe hârtie | 129,5 x 102 cm
Museum of Contemporary Art, Los Angeles, SUA

Arshile Gorky (1904–1948) a fost în mare parte un autodidact, schimbându-și stilul de câteva ori în decursul carierei. Influențat la început de lucrările lui Ingres și Picasso, iar apoi de suprarealismul lui Miró și arta abstractă a lui Kandinsky, și-a dezvoltat propria manieră în anii 1940, cunoscută ulterior ca expresionism abstract. Tehnicile sale includ aplicarea de straturi succesive de culoare pe pânză, apoi răzuirea excesului cu o lamă de ras, ceea ce avea ca rezultat un finisaj neobișnuit de neted. Avea o mare admirație pentru desen și îi învăța pe elevii săi că desenul este esența picturii și că fără el nu se poate obține perfecțiunea. Tabloul *Logodnă I* a fost pictat la apogeul perioadei sale de expresionism abstract. Vocabularul poetic personal și folosirea senzuală a culorilor inundă formele vag conturate, care plutesc una într-alta într-un fel care a fost descris drept „abstracție lirică". S-a spus că aceste forme „vagi" exprimă dezintegrarea sa emoțională din momentul respectiv, când o serie de evenimente tragice – atelierul i-a ars complet, el a fost diagnosticat cu cancer și operat, și-a fracturat gâtul într-un accident de mașină, soția l-a părăsit – l-au împins la sinucidere prin spânzurare anul următor. **LH**





Copil cu pepene verde
Antoni Clavé

1947–1948 | ulei pe pânză | 54,9 x 45,7 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Antoni Clavé (1913–2005) s-a născut la Barcelona, Spania. Talentul său artistic s-a exprimat în copilărie și, de la treisprezece la nouăsprezece ani, a fost elev la Escuela de Bellas Artes din oraș. Clavé a luptat de partea stângii inițiale a republicanilor în războiul civil din Spania din 1936–1939. După înfrângerea acestora, fuge în Franța și e fascinat de arta franceză, în special de aceea a lui Vuillard și Bonnard. În 1944, îl întâlnește pe Picasso, iar *Copil cu pepene verde* sugerează că Clavé a fost puternic influențat de compatriotul său. Copilul din acest tablou amintește de reprezentarea în chip de arlechin pe care Picasso i-a făcut-o fiului său Paulo, în 1924. Recurent în lucrările de început ale lui Picasso, arlechinul e un personaj din *commedia dell'arte*, care făcea parte din teatrul de stradă și din parcurile de distracții din Barcelona. Acest subiect i se potrivește lui Clavé, a cărui creație include decoruri de teatru, design de costume de teatru și afișe. Totuși, arlechinul lui Clavé e o figură melancolică; culorile costumului său în carouri sunt întunecate. Arată ca un cerșetor flămând și recunoscător, gata să mănânce fructul pe care-l ține în mâini, cu miezul său roșu zemos, reflectând sângele vărsat în războiul civil din Spania. **LH**

Mina abandonată
Sidney Nolan

1947–1948 | ripolin pe placă aglomerată | 36 x 48 cm | colecție privată

Puțini artiști au portretizat sufletul locului lor de baștină cu mai multă măiestrie și mai mult devotament decât Sir Sidney Nolan (1917–1992). La începutul anilor 1940, Nolan făcea parte dintr-un grup de artiști și scriitori care avea legături cu *Angry Penguins*, o revistă ce-și propunea promovarea artei australiene libere de influențele europene și americane. Nolan a făcut un real progres în această direcție în urma lungilor călătorii prin țară, în special călătoria în ținuturile îndepărtate și slab populate, în 1948. Unele dintre picturile rezultate au înfățișat vastele teritorii pustii ale țării, altele flora și fauna deșertului, iar altele hotărârea locuitorilor de a supraviețui în acest mediu ostil. *Mina abandonată* face parte din ultima categorie și este una dintr-o serie de picturi care descriu localități mohorâte, deșertice, hoteluri izolate, utilaje de fermă abandonate și prospectorii părăsiți cu minele lor. Sir Kenneth Clark, fost director al National Gallery din Londra, a remarcat tabloul la o expoziție din Sydney și a aranjat o întâlnire cu artistul. Clark era „convins că dăduse peste un geniu", iar sprijinul său a ajutat la stabilirea reputației lui Nolan pe scena internațională. **IZ**



Fată cu trandafiri
Lucian Freud

1947–1948 | ulei pe pânză | 106 x 76 cm | British Council Collection, Londra, Marea Britanie

Cu cocoloaşele sale de vopsea în ulei şi paleta de culori murdare, Lucian Freud (n. 1922) portretizează tulburător lupta constantă, universală, dintre realitatea exterioară şi pornirile interioare pe care bunicul său, Sigmund Freud, le-a analizat în opera sa inovatoare, ca părinte al psihanalizei. Născut în 1922 la Berlin, Freud se mută la Londra cu familia în 1933, când tatălui său, arhitect, i s-a interzis să lucreze în Germania. După ce studiază la Şcoala centrală de arte şi meserii din Londra şi lucrează o scurtă perioadă în marina comercială, Freud se afirmă la nivel internaţional ca reprezentant al artei engleze în 1950, alături de Francis Bacon şi Frank Auerbach. A pictat prietenii, familia, iubitele, colegii artişti şi figurile culturale emblematice, precum modelul britanic Kate Moss, deseori dezbrăcată şi întotdeauna dezgolită din punct de vedere psihologic. Recunoscut drept capodopera primilor ani de carieră, *Fată cu trandafiri* este un portret al primei sale soţii, Kitty, pictat la începutul celui de-al patrulea an de căsnicie. Freud o prezintă pe Kitty jucându-se nervos cu tulpina spinoasă a unui trandafir galben cu roşu, un hibrid obţinut la puţin timp după cel de-al Doilea Război Mondial, denumit „Trandafirul păcii". În compoziţia meticulos detaliată, exactă şi precis structurată a lui Freud, fiecare şuviţă din părul lui Kitty este atent demarcată şi totuşi personajul ei rămâne puternic nedefinit. Portretele expresioniste de început făcute de Freud soţiei sale, care pare să nu se simtă în largul ei sub cercetarea lui minuţioasă, reflectă slaba lui capacitate de a descrie relaţiile familiare cu subiectele sale, arătând în acelaşi timp şi complexitatea lor psihologică. **AH**



Reforma şi căderea imperiului
José Clemente Orozco

1948 | frescă (detaliu) | Museo Nacional de Historia, Castelul Chapultepéc, Ciudad de Mexico, Mexic

Mexicanul José Clemente Orozco (1883–1949) s-a născut în Zapotlán el Grande (azi Ciudad Guzmán). A studiat la Academia San Carlos din Ciudad de Mexico şi a intrat în mişcarea murală mexicană împreună cu alţi artişti mexicani precum Diego Rivera (1886–1957) şi David Alfaro Siqueiros (1898–1974). Opera sa este celebră în special pentru descrierea emoţională a condiţiei umane şi a suferinţei populaţiei indiene din Mexic. Una dintre ultimele sale lucrări, *Reforma şi căderea imperiului* (cunoscută şi ca *Juárez renăscut* sau *Chapultepéc renăscut)* este o frescă de mari dimensiuni care-l prezintă pe Benito Juárez (1806–1872), preşedinte al Mexicului între 1861 şi 1863 şi între 1867 şi 1872. Juaréz a fost un indian zapotec care a devenit avocat de succes şi politician liberal, fiind foarte respectat ca apărător al libertăţii umane. Aici, portretul lui Juárez apare în centru; la dreapta lui, sunt personaje cu pieptul dezgolit, cu arme şi torţe reprezentând liberalii. Jos, este întins cadavrul, înfăşurat în cearşafuri, al arhiducelui austriac Maximiliam de Habsburg, fost împărat al Mexicului, care locuise la un moment dat în Castelul Chapultepéc. Coroana sa a căzut, iar el este purtat de indivizi reprezentând clerul şi aristocraţia conservatoare. Maximilian a fost învins de forţele loiale lui Juárez la Querétaro în 1867 şi împuşcat la scurt timp de un pluton de execuţie. Paleta roşie a lui Orozco reflectă violenţele sângeroase din lupta Mexicului împotriva colonizării de către Napoleon III, cel care îl înscăunase împărat pe Maximilian, însă, în acelaşi timp, aduce un omagiu triumfului lui Juárez. **CK**



Lumea Christinei | Andrew Wyeth

1948 | tempera pe lemn | 82 x 121 cm | Musem of Modern Art (MoMA), New York, SUA

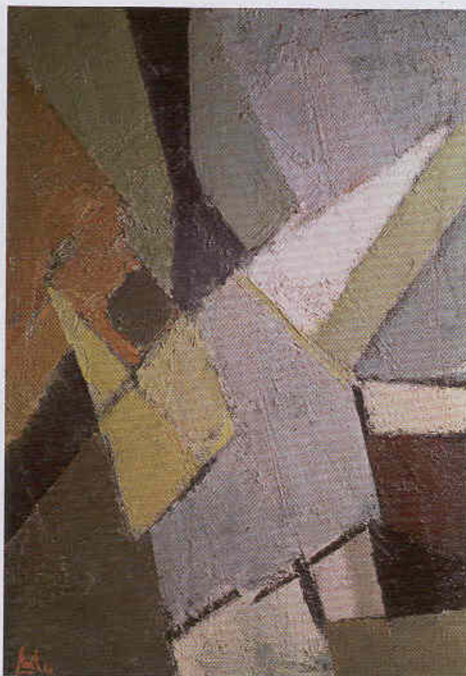
La fel ca și viața din Cushing, Maine, acolo unde sunt localizate subiectele din picturile lui Andrew Wyeth (n. 1917), stilul lui a rămas neschimbat mai bine de cincizeci de ani. Fiul lui Newell Cobers Wyeth, celebru ilustrator și artist american, Andrew Wyeth era cel mai mic dintre cei cinci copii. Toți au fost educați acasă și au primit lecții de artă de la tatăl lor. Casa din depărtare din *Lumea Christinei* a adăpostit atelierul lui Wyeth aproape trei decenii. Austeritatea camerelor simple și exteriorul mohorât au fost surprinse în multe dintre picturile și litografiile sale. Așa cum explica Wyeth, „din întâmplare, eu pictez lucruri care reflectă adevărurile esențiale ale vieții: cerul, pământul, prietenii". În lucrarea lui Wyeth, Christina Olson, o tânără retrasă, prietenă a lui Wyeth și a soției lui, care rămăsese infirmă din copilărie, din cauza poliomielitei, se ridică cu greu pe brațele scheletice și se uită la casa ei din depărtare. Handicapul ei nu reiese clar din tablou, însă contorsiunile subtile ale corpului creează o impresie tulburătoare. La prima vedere, tabloul pare să reprezinte un ideal pastoral, însă ascunde un sentiment difuz de singurătate, dor și nesiguranță. Istoricul de artă Sir David Piper spunea despre el: „Pare să exprime atât tragedia cât și bucuria vieții, cu o ascuțime atât de intensă, încât tabloul devine un simbol universal al condiției umane". Christina Olson a murit în 1969, după ce a trăit în casa pictată de Wyeth în depărtare. Cunoscuții spun că ea nu a știut niciodată că imaginea ei realizată de Wyeth devenise una dintre picturile cele mai cunoscute și mai memorabile din istoria americană. **AH**



Studiu pentru corpul uman | Francis Bacon

1949 | ulei pe pânză | 147 x 134 cm | National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

Francis Bacon (1909–1992) a susținut că picturile lui nu au fost niciodată narative și că scopul lui nu era acela de a sfătui, educa sau influența privitorul. Totuși, imaginile sale brute, deprimante și incitante suscită emoțiile privitorilor, forțându-i să se întrebe în ce fel ideile lor despre viață, dorință și moarte corespund cu ale pictorului. Bacon s-a născut în Irlanda, însă și-a petrrecut tinerețea furând și prostituându-se în Londra. Viața sa enumeră o serie de iubiți abuzivi și abuzați, petreceri cu droguri și alcool și uriașe succese profesionale. După cum remarca el, „pentru mine, haosul naște imagini". Primul nud cunoscut al lui Bacon, *Studiu pentru corpul uman* ilustrează preocupările estetice și psihologice care domină întreaga sa operă. Pictura lui este alunecoasă ca o secreție și se absoarbe în pânză ca o pată. Compoziția sa amestecă figura centrală în mediul care o înconjoară, iar modul de prezentare a formei creează un presentiment întunecat de sadism psihologic sau chiar fizic. Despărțită de privitor printr-o draperie realizată în aceleași tonuri ca și trupul, figura apare decorativă și ca obiect al interesului erotic al lui Bacon. În ciuda capului ras și a trupului musculos, de bătăuș, conturul coloanei vertebrale, evidențiindu-se pe sub piele, amintește simbolic de fragilitatea sa de muritor, iar piciorul ridicat accentuează curba feselor rotunde, creând impresia de disponibilitate sexuală. Artiști englezi contemporani precum Damien Hirst și frații Chapman îl menționează pe Francis Bacon ca principala sursă de influență asupra creației lor. **AH**



Compoziție abstractă | Nicolas de Staël

1949 | ulei pe pânză | 162,5 x 114 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

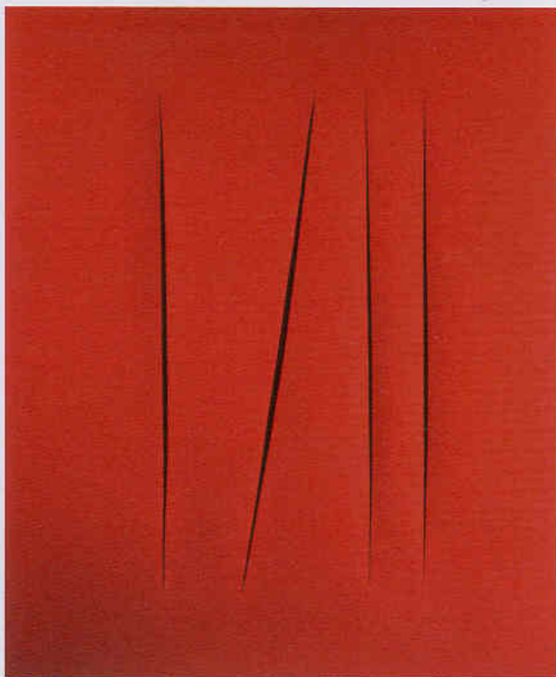
Născut la Sankt Petersburg în 1914, Nicolas de Staël (1914–1955) a studiat la început la Academie Saint Gilles și la Academie Royale des Beaux-Arts din Bruxelles. Totuși, artistul este mai curând asociat cu Parisul, în parte datorită legăturilor sale cu Școala din Paris. De Staël a fost probabil unic în istoria picturii europene de după război prin accea că limbajul său pictural nu a cunoscut o evoluție treptată, și totuși inexorabilă, către abstractizare, ci a cuprins mai degrabă trei faze sau perioade complet distincte. Și-a început cariera pictând naturi moarte și portrete. Între 1942 și 1952 a adoptat un stil în principal nonfigurativ, însă ulterior s-a întors la folosirea imaginilor reprezentaționale, inclusiv la peisaje. *Compoziție abstractă*, o pânză din a doua parte a perioadei abstracte a lui De Staël, conține o serie de suprafețe plane în culori discrete, aplicate cu cuțitul de paletă. Gama de tonuri complementare cenușii-brune, brune și galbene-ocru formează un tot credibil, unitar, prin juxtapunerea acestor culori cu repertoriul de forme unghiulare în care sunt conținute. Titlul generic este acela pe care artistul l-a folosit în această fază a activității pentru a sugera natura compusă a picturilor. Deși *Compoziție abstractă* poartă marca unor anumite precedente vizuale din contextul picturii „moderne", inclusiv cubism, De Staël reușește să actualizeze un limbaj pentru pictură, care, în esență, a fost totuși singular în ceea ce privește contribuția la arta abstractă europeană de după război. **CS**



Atelierul pictorului | Raoul Dufy

1949 | ulei pe pânză | 46 x 55 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

În 1905, Raoul Dufy (1877–1953) vede tabloul *Lux, calm și voluptate* de Henri Matisse la Salonul Independenților, care are un efect profund asupra tânărului artist. Lucrarea viu colorată, intensă și emotivă îl încurajează pe Dufy să adopte stilul fov, care îl influențează direct până în jurul anului 1909, când cade sub vraja lui Cézanne. Din acest moment, demersul său devine mai blând și mai subtil, deși artistul nu a pierdut niciodată dragostea pentru culoarea pură și pentru tehnica tușelor scurte și rapide. Din 1920, artistul începe să-și dezvolte propria abordare originală a picturii, caracterizată prin culori vii, diluate și suprafețe decorative. Opera lui Dufy este în general pozitivă și optimistă, ceea ce îl face să fie unul dintre cei mai agreabili și lipsiți de angoase artiști ai secolului XX. Atelierul său este un subiect pe care Dufy l-a pictat de mai multe ori, obicei răspândit printre contemporanii săi. Aici ni se înfățișează o priveliște printr-o fereastră (din nou un element caracteristic scenelor sale de interior) și o altă priveliște printr-o ușă deschisă. Imaginea văzută prin fereastră pare a intra în atelier, casa cu acoperiș roșu ivindu-se înaintea cadrului ferestrei. Acest fapt îl arată pe artist manipulând regulile compoziției și ale perspectivei într-un mod care evocă incursiunile sale în cubism și creând iluzia unei translații. Culorile vii și caracterul decorativ al desenului liniar contribuie din nou la atracția estetică învăluitoare a lucrării. Dufy a fost și un important ilustrator, designer de textile și decorator. **TP**



Concept spațial | Lucio Fontana

cca 1949 | ulei pe pânză | Fondazione Lucio Fontana, Milano, Italia

Născut în Argentina din părinți argentiniano-italieni, Lucio Fontana (1899–1968) se mută în Italia în copilărie și apoi toată viața locuiește lungi perioade în ambele țări. Lucrează și expune la Paris, unde întâlnește artiști precum Brâncuși și Miró și se alătură grupării Abstraction-Création. Viața lui Fontana reflectă dimensiunea schimburilor intelectuale în anii 1940 și 1950. Mulți artiști călătoreau și veneau în contact cu arta și cultura nu numai pe propriul continent, ci pe tot pământul. Într-o atmosferă de inovații, artiștii au expus diferite tipuri de artă și în stilul variatelor mișcări artistice. După ce a experimentat arta abstractă și futurismul în anii 1930, Fontana publică în 1946 *Manifestul Alb*, în care expune în detaliu spațialismul, baza teoretică pe care au fost create așa-numitele *buchi* ale sale. A început această serie de lucrări spre sfârșitul anilor 1940; ele includ pânze crestate, foi metalice găurite și alte materiale modificate depășind granițele dintre pictură și sculptură. *Concept spațial* semnifică dorința artistului de a crea o „artă cvadridimensională", care să înlocuiască toate formele artistice, poetice și sculpturale cunoscute, deoarece ele nu corespundeau nevoilor „noului spirit". Artistul a explicat odată cum cele trei dimensiuni, culoare, sunet și mișcare, trebuiau să fie unite într-o a patra dimensiune – spațiul – pentru ca arta modernă să fie într-adevăr dinamică. Exprimate prin tăierea și spargerea suprafeței pictate, aceste patru dimensiuni au avut ca efect o artă liberă care a sfărâmat constrângerile trecutului. **HH**



Vulcanul Iztaccíhuatl | Dr. Atl

1930–1950 | pigment pe bază de rășină pe pânză | colecție privată

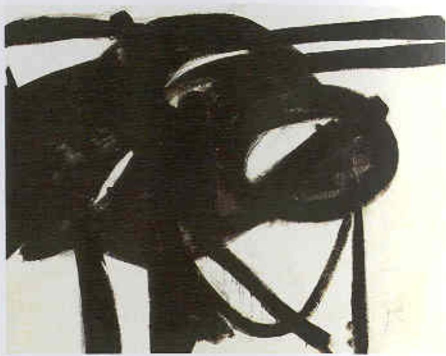
Mexic, tărâmul fantasticului și al supranaturalului, își datorează folclorul bogat în parte peisajului remarcabil. Peisagistul epic Dr. Atl (Gerardo Murillo, 1875–1964) a surprins în mod unic frumusețea dramatică a țării sale natale, cu luminile, tonurile și contururile ei schimbătoare. Pentru peisajele sale, Atl a creat pigmenți speciali, pe bază de rășină, cunoscuți drept „culori Atl", și a pictat mai multe vederi panoramice de dimensiuni impresionante. Era un pasionat vulcanolog, iar *Vulcanul Iztaccíhuatl* transmite puterea profundă exercitată de un tărâm mistic asupra fiilor și fiicelor sale. La sud-est de Ciudad de Mexico și de străvechea capitală aztecă Tenochtitlán, se ridică muntele sacru Iztaccíhuatl (Doamna adormită). Numeroasele ruine descoperite acolo confirmă că era un important centru religios pentru azteci și pentru primele comunități precolumbiene. O legendă de dinainte de cucerirea spaniolă povestește că marele războinic Popocatépetl o iubea pe Iztaccíhuatl, fiica regelui unui trib, însă nu putea să o ia de soție decât după ce se întorcea victorios de la luptă. Un pretendent rival a răspândit zvonul despre moartea lui, iar fecioara s-a stins de durere. Când Popocatépetl s-a întors, i-a așezat trupul pe vârful unui lanț muntos care, din acel moment, a luat forma unei femei adormite. (În apropiere există un alt vulcan botezat după numele lui Popocatépetl.) Murillo a primit numele aztec Atl (care înseamnă „apă" în limba nahuatl) și și-a semnat lucrările Dr. Atl. Preocupările lui și simțul unic al identității i-au inspirat pe compatrioții săi Orozco și Rivera să își găsească propriile sensibilități artistice într-o țară de o vastă complexitate culturală și geografică. **AA**



Peisaj biblic
Reuven Rubin

cca 1950 | ulei pe pânză | 60 x 81 cm
colecție privată

Reuven Rubin (1893–1974) a fost cel mai important artist din școala Modernismului, deschizătoare de drumuri din Eretz Israel. A respins orientarea occidentală a Academiei Bezalel din Ierusalim și a îmbrățișat opera artiștilor locali care preferau motivele „orientale" și descrierile alegorice ale vieții locale. Rubin s-a născut în România și s-a instruit la Paris, unde a fost atras aparent de arta primitivă a lui Henri Rousseau. Deseori a pictat scene biblice în viziune fovă sau expresionistă, amplasându-le în peisaje contemporane. Rubin a contribuit la primele expoziții de artă oficiale din Israel, iar cea dintâi expoziție personală din 1924 a fost și prima de acest fel menționată din Ierusalim. În ciuda influențelor europene, sensibilitatea lui Rubin pentru lumina naturală, culoare și arhitectură a ajutat la crearea unor imagini definitorii pentru cultura israeliană în dezvoltare, iar astăzi este încă amintit ca patriarh al pictorilor israelieni. *Peisaj biblic* exemplifică viziunea romantică a lui Rubin și dragostea pentru ținuturile israeliene. În această imagine, o pereche se îmbrățișează sub bolta catifelată a frunzelor. Texturile răcoroase și lumina delicată a picturii, împrumutate din fovism, îi dau un caracter fantastic, de vis. **AH**



Chief
Franz Kline

1950 | ulei pe pânză | 148 x 186 cm
Museum of Modern Art, New York, SUA

În 1948, William de Kooning (1904–1997) i-a prezentat lui Franz Kline (1910–1962) un proiector Bell Opticon și l-a îndemnat să privească imaginile mărite ale unora dintre desenele sale. Kline a ales întâi un mic desen al scaunului său preferat și a fost uimit de forma abstractă pe care o lua imaginea scaunului atunci când era proiectat pe o pânză, și care devenea atât de mare, încât marginile lui se răsfrângeau peste rama picturii. A fost un moment decisiv. *Chief* este una dintr-o serie de lucrări de mari dimensiuni în negru și alb pe care Kline le-a realizat la scurt timp după ce a trecut de la arta figurativă la cea abstractă. Este o lucrare cu tușe intense, controlate; vopseaua este aplicată rapid, îndrăzneț, ca parte integrantă a piesei, ca și compoziția însăși. Există o caracteristică esențial masculină a acestei lucrări, așa cum există și în restul imaginilor de același fel: formele liniare negre, grele, creează aproape neliniște. În 1950, Kline are prima expoziție personală la Egan Gallery din New York. Acolo prezintă numai tablouri în noul său stil, atingând un uriaș succes. După ani de greutăți financiare, artistul a început în sfârșit să obțină recunoaștere, iar a doua expoziție din 1951 l-a confirmat pe Kline ca pictor de referință al stilului expresionist abstract. **TP**



Copil cu păsări
Karel Appel

1950 | ulei pe pânză | 40,5 x 40,5 cm
Museum of Modern Art, New York, SUA

Karel Appel (1921–2006) este considerat unul dintre cei mai importanți artiști olandezi din epoca modernă. În cariera sa îndelungată, stilul lui Appel a trecut prin mai multe faze distincte în ceea ce privește inspirația și tehnica, deși opera sa a rămas la fel de ușor de recunoscut, datorită modului caracteristic de folosire a culorii, liniei și formei. *Copil cu păsări* reflectă interesul lui pentru arta copiilor. În 1948, a înființat gruparea avangardistă CoBrA, din care făceau parte Corneille, Asger Jorn și Constant Nieuwenhuys și care folosea forme și simboluri primitive împreună cu imagini abstracte preluate din arta copiilor. Stilul a generat crtitici dure în Olanda – o pictură murală a lui Appel, *Copiii iscoditori*, pictată în fosta primărie din Amsterdam în 1949, a fost acoperită timp de zece ani pe motiv că ar fi ofensatoare pentru public. Viu colorat, *Copil cu păsări* este primitiv în concepție și abstract în formă, însă figurile rămân identificabile odată ce substratul decorativ al culorii a fost digerat. Appel era un mare iubitor al operei lui Vincent van Gogh, în special al expresionismului culorii, dar și al modului îndrăzneț în care era folosită linia în picturile lui Joan Miró. Ambele influențe sunt evidente în acest tablou. **TP**



Aline și Valcour
Man Ray

1950 | ulei pe pânză | 76,5 x 96,5 cm
colecție privată

Artistul dadaist și suprarealist Man Ray (Emmanuel Radnitzky, 1890–1976) a fost crescut în Brooklyn, New York. *Aline și Valcour* a fost realizat într-o scurtă perioadă când a locuit în California și se referă la un roman al Marchizului de Sade (1740–1814), aristocrat și scriitor francez, închis pentru isprăvile sale sexuale. În lucrările deseori explicit sexuale ale lui Sade, torturarea celor slabi și inocenți de către tirani cruzi era o temă comună, și a primit numele de împrumut „sadism". Suprarealiștii vedeau în marchiz un spirit liber, a cărui operă a avansat interpretări psihologice cu mult înainte de Sigmund Freud. În romanul lui Sade, Aline și Valcour sunt doi tineri îndrăgostiți, însă tatăl Alinei încearcă cu cruzime să împiedice căsătoria lor. În tabloul lui Man Ray, capul legal la ochi al Alinei este închis într-un clopot de sticlă așezat pe un scrin. Tatăl ei este un manechin fără față din atelierul unui artist, șezând ca și cum s-ar relaxa după o întâlnire sexuală, cu brațele înconjurând o sferă și un con. El o subjugă complet pe Aline, psihologic și fizic, însă cine mânuiește figura ca o păpușă trasă de sfori? Sade a fost preocupat de sursa cruzimii, iar Man Ray oferă un comentariu vizual elocvent. **MC**



Numărul 1, 1950 (Ceață de lavandă) | Jackson Pollock

1950 | ulei, email și aluminiu pe pânză | 87 x 118 cm | National Gallery of Art, Washington, SUA

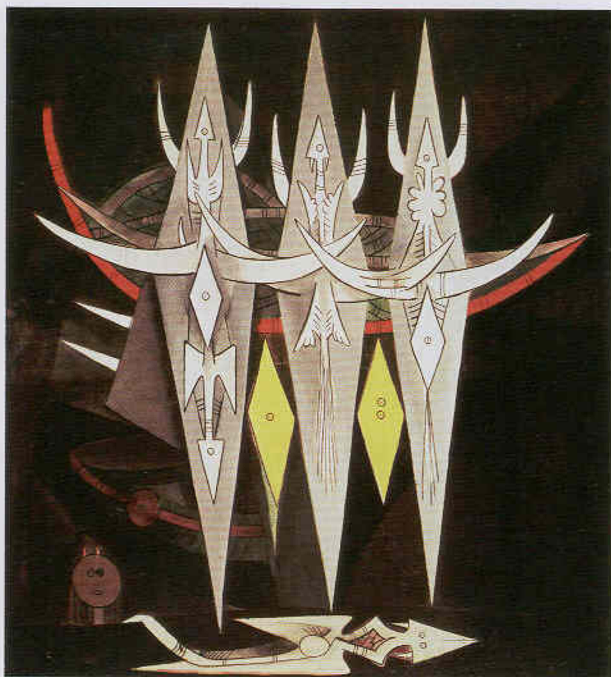
Subiect al multor cărți, documentare și filme de la Hollywood, celebrul artist american Jackson Pollock (1912–1956) este o figură emblematică a secolului douăzeci. După ce studiază la Art's Student League în 1929, sub îndrumarea pictorului regionalist Thomas Hart Benton, este influențat de lucrările muraliștilor mexicani din mișcarea realismului social. Studiază în atelierul experimental al lui Alfaro Siqueiros din New York, unde începe să picteze cu email. Ulterior va folosi vopsea emailată, comercială, afirmând că îi permitea mai multă fluiditate. Spre sfârșitul anilor 1940, Pollock își consolidase deja metoda „picurare și scurgere", care, spun unii critici, era influențată de automatismul suprarealiștilor. Renunțând la pensulă și la șevalet, Pollock lucra cu pânza întinsă pe podea, folosind bețe, cuțite și alte instrumente pentru a arunca, a picura sau a manipula vopseaua din orice parte a pânzei, în timp ce aplica straturi succesive de culoare. Uneori introducea și alte materiale, precum nisip sau sticlă, pentru a crea diferite texturi. *Numărul 1, 1950* a contribuit la consolidarea reputației lui Pollock ca artist inovator. Este un amestec de tușe și arcuri lungi, în alb și negru, picături mici, ascuțite, linii împrăștiate și pete groase de vopsea emailată, reușind să combine acțiunea fizică cu o senzație de catifelat și diafan. Prietenul lui Pollock, criticul de artă Clement Greenberg, a sugerat titlul *Ceață de lavandă*, care să reflecte tonul atmosferic al picturii, deși lavanda nu a fost folosită în acest tablou, compus în principal din alb, albastru, galben, cenușiu, ocru, roz trandafiriu și negru. **AV**



Perspectivă II: Balconul lui Manet | René Magritte

1950 | ulei pe pânză | 80 x 60 cm | Museum voor Schone Kunsten, Ghent, Belgia

Între 1916 și 1918, René Magritte (1898–1967) studiază la Academia de Arte Frumoase din Bruxelles, Belgia. Realizează primele sale picturi în stil impresionist, însă curând devine interesat de tinereasca estetică futuristă. La începutul anilor 1920, experimentează arta abstractă. Creația pictorului metafizic italian Giorgio de Chirico, și în special celebrul *Cântecul dragostei* (1914), îi oferă lui Magritte o altă direcție și are o influență determinantă asupra operei sale viitoare. Deprimat după eșecul expoziției cu primele sale picturi suprarealiste din 1927 de la Bruxelles, se stabilește la Paris, unde îl întâlnește pe André Breton și intră în relație cu suprarealiștii francezi. Ulterior revine în Belgia, unde rămâne în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. *Perspectivă II: Balconul lui Manet* datează din perioada maturității lui Magritte. În stilul său inimitabil, artistul a pictat o replică stranie la *Balconul* (1868–1869, Musée d'Orsay, Paris) lui Manet, inspirată la rândul ei din *Maja și Celestina la balcon* de Francisco Goya (1808–1912, colecție privată). Aici, Magritte a creat un mod neobișnuit și șocant de reprezentare, prin care fiecare dintre cele patru figuri din celebrul tablou al lui Manet este înlocuită de un sicriu din lemn. Poziția sicrielor imită perfect poziția figurilor originale, astfel încât unul dintre sicrie „stă" cu genunchii îndoiți, așezat pe un scaun. Celelalte trei sicrie stau în picioare alături. Antropomorfizând obiecte asociate de obicei cu moartea, Magritte oferă un profund și tulburător *memento mori*. **JJ**



Umbral | Wifredo Lam

1950 | ulei pe pânză | 185 x 170 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

În timp ce majoritatea artiștilor din Cuba aveau tendința ca prin intermediul creației să exploreze identitatea națională, Wifredo Lam (1902–1982) a călătorit în Europa, devenind membru al avangardei artistice, iar primitivul său stil suprarealist a fost dirijat printr-o perspectivă occidentală mai degrabă decât prin una cubaneză. Lam a folosit cu siguranță aspecte ale propriei culturi și naționalități mixte în lucrările sale, însă ele nu sunt definitorii pentru opera sa. Trăsăturile suprarealiste ale artei lui Lam apar în iconografia primitivă la care recurge în tablouri precum *Umbral*. Cele trei obiecte dominante suspendate în această pânză neagră apar ca niște măști cu coarne expuse pe un perete. Construite simplu dintr-o serie de forme plate și linii, aceste obiecte sunt aproape de nerecunoscut ca figuri, fie ele umane sau animale. În mod miraculos, poziția și membrele întinse le dau viață. Prezentarea centrală a figurilor creează pe pânză spațiu și volum, dând compoziției generale ordine și stabilitate. Deși fiecare formă apare statică la început, repetarea figurii principale creează o senzație clară de mișcare și energie. Romburile galbene dintre figuri întăresc acest lucru, punctul din partea stângă transformându-se în două puncte în partea dreaptă. Aceasta implică un fel de evoluție sau tranziție – o mișcare peste un prag. A patra figură este lungită la picioarele celor trei figuri dominante, aproape străpunsă de părțile lor inferioare, ca niște pumnale. Aceasta indică, probabil, semnificația de praguri multiple care separă lumea vie de moarte și lumea subconștientului de realitate. **HH**



Imperiul luminii, II | René Magritte

1950 | ulei pe pânză | 80 x 100 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Galeria pariziană a lui René Magritte (1898–1967), Le Centaure, și-a închis porțile în 1930. Depozitul galeriei conținea aproximativ două sute dintre lucrările atunci recente ale pictorului belgian, care au fost cumpărate de prietenul său E.L.T. Mesens, și el artist belgian și director al viitoarei sale galerii din Londra. Prin el, reputația lui Magritte a sporit considerabil în Marea Britanie la sfârșitul anilor 1930, când el continua să expună împreună cu gruparea suprarealistă. Magritte și-a câștigat recunoașterea internațională după 1948, când a semnat un contract cu Alexandre Iolas, un negustor de artă new-yorkez, care i-a fost agent până la moarte, în 1967, când artistul a decedat bolnav de cancer. Considerat unul dintre cei mai importanți suprarealiști, Magritte și-a văzut reputația crescând în anii 1960. Influența sa asupra mișcărilor artistice viitoare, asupra Pop Art și artei conceptuale în special, este astăzi în mare măsură recunoscută. Deși mulți suprarealiști au experimentat tehnica „automatismului" – procedeu care își propunea crearea unor picturi total abstracte –, Magritte a rămas mereu atașat de un stil figurativ. Această abordare, pe care a folosit-o în *Imperiul luminii, II*, i-a permis să creeze o imagine suprarealistă mai accentuată. Registrul inferior al acestei picturi reprezintă imaginea unei străzi noaptea, când nu se vede nici un om. Creând un puternic contrast psihologic, registrul superior al tabloului nu înfățișează luna sau stelele pe un cer întunecat, ci un cer albastru luminos, de după-amiază, plin de nori mici, pufoși. Există mai mult de douăzeci de versiuni ale acestui tablou, prima datând din 1949. **AH**



Fereastră portuară cu două figuri, St. Ives: iulie 1950
Patrick Heron

1950 | ulei pe lemn | 122 x 152 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

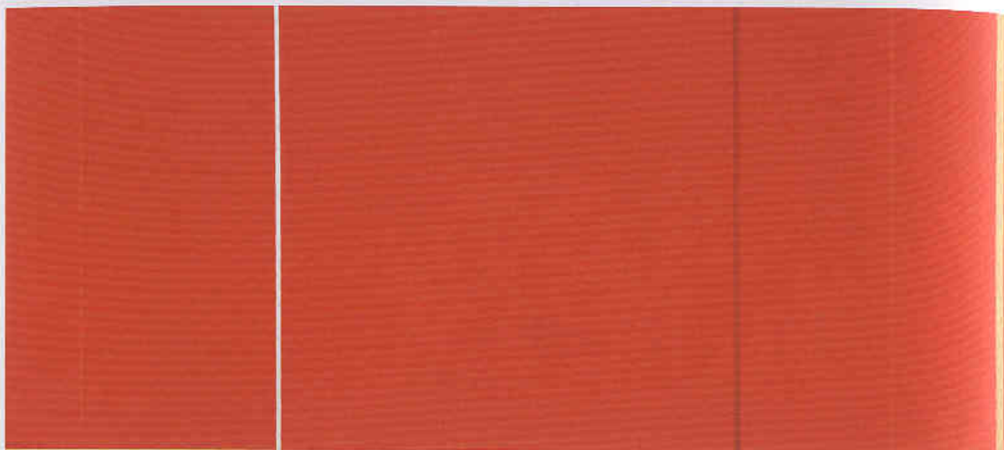
Au existat câțiva artiști în istorie care au fost și dinamici critici de artă. Crearea de opere de artă poate da unui critic o înțelegere mai empatică și mai intimă a artei pe care o privește. Totuși, evaluarea creației altor artiști poate însemna în același timp o problemă pentru cineva care este în primul rând artist. Artistul britanic Patrick Heron (1920–1999) a scris despre artă în revistele *New English Weekly*, *Nation and Arts* din New York și în revista politică *New Statesman*, între 1945 și 1958. În aceste publicații el a pus sub semnul întrebării necesitatea reducerii formei la abstracție pură. În schimb, în opera sa din perioada respectivă, a încercat să sintetizeze admirația sa pentru pictori precum Matisse și Braque. Relația intelectuală a lui Heron cu arta poate fi văzută în lucrările sale. Mai rigidă și mai puțin armonioasă decât opera sa abstractă de mai târziu, această pictură cubistă a unui model nud stând în picioare în fața ferestrei arată totuși modul sensibil în care Heron înțelege forma și grația cu care mânuiește combinațiile dificile de culori. Relația-cheie din această compoziție se stabilește între portocaliu sau galben și albastrul-violaceu, și totuși Heron temperează cu mare rezervă acest contrast potențial copleșitor. Efectul amintește cu succes de Matisse. Picturile de început ale lui Heron sunt, poate, prea vădit intelectuale. Se poate observa în ele cum artistul se luptă cu abstracția și încearcă să se servească de dragostea sa pentru cubism. Însă după ce s-a rupt de acest stil și s-a cufundat complet în arta abstractă, a putut să își contrabalanseze comentariile asupra artei cu propria capacitate de a produce unele dintre cele mai frumoase și mai sincere picturi ale Angliei. **AH**



Unu: Numărul 31
Jackson Pollock

1950 | ulei și email pe pânză | 269 x 530 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

La 1950, Jackson Pollock (1912–1956) era văzut drept figura care sintetiza probabil cel mai bine etosul expresionismului abstract. În timp ce ascensiunea reputației lui Pollock ca artist de importanță națională, dacă nu internațională, se datora unui număr de factori, probabil că seria de fotografii realizată de Hans Namuth, un emigrant german și student la fotografie, cu artistul lucrând în atelierul lui din East Hampton, a fost aceea care i-a ridicat acestuia imaginea la un nivel aproape mitologic. Euforica lucrare *Ritmul toamnei* a apărut atunci la apogeul producției artistice a lui Pollock, când a mai realizat cel puțin două tablouri de aceeași valoare. Atât *Unu: Numărul 31* cât și *Numărul 1, 1950 (Ceață de lavandă)* au fost create folosind o tehnică specială, când Pollock a scurs dâre de email pe toată lungimea pânzelor neîntinse și nepreparate, pe care le așeza pe podeaua atelierului. Abordând pânza în acest fel, Pollock aproape că putea „intra" și el în tablou. Deși *Unu: Numărul 31* nu este singura lucrare în care Pollock a ales să încurajeze asocierea cu lumea naturală, orice referire directă pare a fi în cel mai bun caz un pretext atunci când privitorul se află în fața unui aranjament de linii profund complex. Aici, linia este folosită nu pentru a descrie forma, ci este chiar forma. Ceea ce prezintă Pollock este o narațiune convingătoare de energii separate, transpuse prin actul marcării unui eveniment sau fragmente ale acestuia care arată, într-un mod extrem de sofisticat și de nuanțat, faptul că o pictură are propriul caracter. **CS**



Vir Heroicus Sublimis | Barnett Newman

1950–1951 | ulei pe pânză | 242 x 542 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

Ceea ce separă opera lui Barnett Newman (1905–1970) de cea a colegilor lui din arta expresionistă abstractă este abordarea cerebrală, măsurată și foarte precisă în realizarea viziunii personale. Registrul pânzelor lui Newman se limitează în general la un singur câmp de culoare, a cărui continuitate este întreruptă doar din când în când de o serie subtilă de linii verticale subțiri, sau „fermoare" cum le-a numit artistul. *Vir Heroicus Sublimis* (în traducere *„Omul eroic și sublim")* este un tablou de dimensiuni mari care încorporează, în diferite zone, cinci asemenea „fermoare" brăzdând pânza. Ceea ce iese în evidență încă de la prima vedere a acestei întinderi vaste de roșu cadmiu (numai pe lățime are 242 cm) este modul în care umple, literalmente, câmpul de vizibilitate al privitorului. Datorită dimensiunii apreciabile a piesei, „fermoarele" joacă un rol crucial în ceea ce privește modul în care ne orientăm în fața pânzei, funcționând ca niște ancore vizuale și fizice. Când pictura a fost expusă pentru prima dată în 1951 la Betty Parsons Gallery din New York, artistul a pus pe un perete lângă tablou următorul text: „Există o tendință de a privi picturile mari de la distanță. Picturile mari din această expoziție trebuie privite de la mică distanță". Această afirmație pare să fie în deplină concordanță cu interesul artistului pentru „sublim": în vreme ce poate suntem capabili să înțelegem ideea de întreg, caracterul fragmentat al experienței trăite contrazice această idee. *Vir Heroicus Sublimis* devine analog maximei lui François de La Rochefoucauld care spune că nici la moarte, nici la soare nu te poți uita direct. **CS**



Atelier VI | Georges Braque

1950–1951 | ulei pe pânză | 130 x 162,5 cm | Fondation Maeght, Sain-Paul de Vence, Franța

Georges Braque (1882–1963) s-a născut la Argenteuil, lângă Paris, dintr-o familie de pictori și decoratori, profesie care va avea mai târziu un efect semnificativ asupra procedeelor sale picturale. În 1900, se mută la Paris și își începe instruirea formală înscriindu-se la École des Beaux-Arts după care intră la Académie Humbert în 1902. În acești primi ani la Paris se împrietenește cu Raoul Dufy (1877–1953) și cu Othon Friesz (cca 1879–1949), iar ulterior este influențat de mișcarea fovistă. În 1907, Braque îl întâlnise deja pe Picasso (1881–1973) și văzuse tabloul acestuia *Les Demoiselles d'Avignon*, care va avea un efect însemnat asupra stilului său. Cei doi artiști încep să lucreze în maniere similare, cu tonuri atenuate și compoziții complex organizate spațial, fiind catalogați drept cubiști. Spre sfârșitul carierei, stilul lui Braque este mai elaborat, așa cum se poate vedea și în seria picturilor intitulate „Atelier", din care face parte această lucrare, devenind mai personal, mai decorativ și mai bogat colorat. Seria „Atelier" conține nouă tablouri ilustrând simbolul păsării, care a apărut în creația târzie a artistului, și deseori conțin o pictură într-o altă pictură. Aici pasărea este un element de inspirație, urcată pe șevalet, de unde inspectează mediul înconjurător alcătuit din instrumentele de atelier, având un aer ușor amuzant. Interiorul complex din punct de vedere spațial atinge o armonie estetică constrângătoare vizual și profund meditativă și, chiar dacă artistul a negat existența unui conținut simbolic al artei sale, este dificil ca acesta să nu fie remarcat. **TP**



Portret de grup | Rodrigo Moynihan

1951 | ulei pe pânză | 213,4 x 334,6 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Creația remarcabil de diversă a lui Rodrigo Moynihan (1910–1990) include picturi abstracte, portrete, naturi moarte, peisaje și figuri în ulei, guașă, acuarelă, peniță și tuș. Spre deosebire de valul de pictori realiști care s-au metamorfozat treptat în creatori de artă abstractă, Moynihan a realizat în anii 1930 lucrări experimentale. Aceste picturi, care se concentrau pe ton și culoare, au fost profund influențate de Monet, Cézanne și Turner. Spre sfârșitul anilor 1950, Moynihan începe să execute imagini realiste, tonale și figurative, iar în anii 1970 se adâncește în portrete și naturi moarte pictate într-un stil academic anacronic, cu o paletă de culori stinse și un simț al economiei picturale. Spre sfârșitul vieții, realizează în același timp tablouri abstracte și peisaje influențate de tradiția caligrafică chineză. *Portret de grup* exemplifică sobrietatea și sensibilitatea psihologică a perioadei realiste a lui Moynihan. Lucrarea este intitulată și *Corpul profesoral de la Școala de pictură a Colegiului Regal de Artă, 1949–1950* și îi prezintă, de la stânga la dreapta, pe John Minton, Colin Hayes, Carel Weight, Rodney Burn, Robert Buhler, Charles Mahoney, Kenneth Rowntree, Ruskin Spear și pe Rodrigo Moynihan însuși. Relațiile narative dintre personaje și poziția lor în spațiu ar fi grăitoare și fără a-i cunoaște pe cei care i-au pozat sau operele lor, însă faptul că acesta este un tablou cu pictori ridică întrebarea contrariantă dacă cei care i-au pozat au simțit sau nu concurența, văzând ce lucrare minunată a rezultat din talentul complex al lui Moynihan. **AH**



Interior în Paddington | Lucian Freud

1951 | ulei pe pânză | 152,4 x 114,3 cm | Walker Art Gallery, Liverpool, Marea Britanie

Lucian Freud (n. 1922) s-a născut la Berlin, fiind fiul arhitectului evreu Ernst Ludwig Freud și nepotul lui Sigmund Freud. Primește cetățenia britanică în 1939, după ce părăsește Germania plecând în Anglia cu familia, din cauza ascensiunii nazismului de la începutul anilor 1930. Studiază o perioadă scurtă la Central School of Art din Londra, apoi la East Anglian School of Painting and Drawing din Dedham, condusă de Cedric Morris, și, în final, între 1942 și 1943, la Goldsmith College din Londra. Freud continuă să-și petreacă cea mai mare parte a timpului lucrând în Paddington. Atmosfera mohorâtă a acestui cartier londonez poate fi văzută în multe dintre interioarele și peisajele citadine asemănătoare acestui *Interior în Paddington*. Un tânăr purtând un pardesiu de ploaie murdar stă în picioare nemișcat într-o cameră, cu o țigară în mâna stângă și cu pumnul drept încleștat. Așa cum sugerează titlul, caracterul omenesc al lui este infirmat de înțepenirea stranie care imită planta uscată, de mărimea unui om, din ghiveciul din fața sa. Rama tabloului pare că încarcerează elementele descrise, accentuând tonul claustrofobic. Freud a folosit o culoare mată, făcând suprafața să semene mai mult a guașă decât a ulei. Culoarea roșu aprins a covorului mototolit concurează cu nuanțele generale gri-albăstrui ale picturii, adăugând scenei un sentiment de neliniște. Modelul pentru portret, Harry Diamond, era prieten al artistului și i-a pozat șase luni pentru tablou. Freud a câștigat un premiu pentru această lucrare, comandată pentru expoziția Sixty Paintings for 51 pe care Art Council a comandat-o pentru Festival of Britain. **JJ**



Compoziție cu figuri | Corneille

1951 | ulei pe pânză | colecție privată

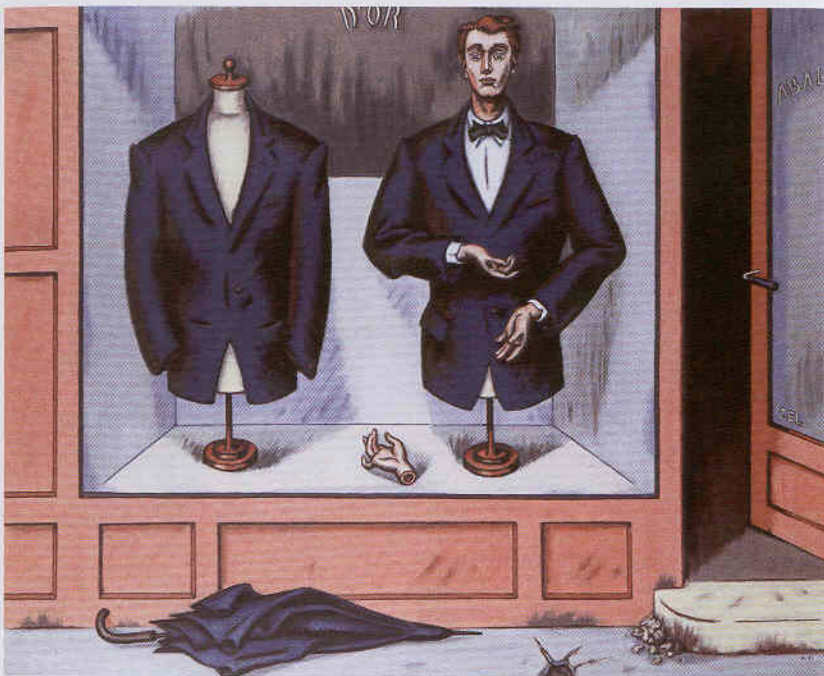
Cornelis van Beverloo (n. 1922), mai cunoscut sub numele de Corneille, a fost o figură influentă în definirea artei moderne în Scandinavia. După ce studiază la Academia de Artă din Amsterdam, înființează Nederlandse Experimentele Groep (NEG) în 1948. Cam în aceeași perioadă se implică în mișcarea avangardistă CoBrA, o grupare suprarealistă abstractă și expresionistă care publica poezie și picta folosind culori vibrante și figuri distorsionate inspirate din arta primitivă și populară. *Compoziție cu figuri* arată influența lui Paul Klee și a lui Miró în folosirea îndrăzneață a culorii vii și a formelor simple, stridente, care împrumută un aer de simbol. Tabloul a fost pictat la revenirea artistului dintr-o călătorie în nordul Africii, în perioada în care Corneille se stabilise la Paris. Acolo începuse să colecționeze artefacte africane, care l-au inspirat ca și experiențele sale de călătorie. În această lucrare, fața centrală imită forma unei măști africane, în timp ce liniile și punctele negre din partea stângă amintesc de picturile tribale. Culorile strălucitoare, puse în contrast cu negrul dens care traversează mijlocul pânzei, evocă bogăția tărâmului exotic străin. Dimpotrivă, deși inspirația e primitivă și chiar străveche în ton, pictura în sine este o expresie a futurismului și a artei abstracte, astfel încât combină arta vechiului cu aceea a noului. Opera lui Corneille aduce imagini puternic simbolice și este deseori lirică în concepție. Preferă culorile intense – așa cum se vede în această pictură – combinate cu formele primitive care fac din creația lui o expresie vibrantă a artei moderne. **TP**



Două femei pe verandă | Emiliano di Cavalcanti

1951 | ulei pe pânză | 115 x 147 cm | colecție privată

În *Două femei pe verandă*, Emiliano di Cavalcanti (1897–1967) creează unul dintre portretele cele mai sensibile și mai intime, din punct de vedere psihologic, din arta modernă braziliană. Născut în 1897 și crescut de doici în vechiul district São Cristóvão din Rio de Janeiro, di Cavalcanti a lucrat într-o mișcare artistică preocupată de temele conștiinței sociale și puterii eului care, pe la mijlocul secolului douăzeci, își redirecționa rapid interesul spre abstracția geometrică. Personalitatea sa idealistă, plină de contradicții, i-a dat capacitatea de a picta atât tristețea stăruitoare cât și spiritul luminos și festiv al Braziliei. *Două femei pe verandă* are culoarea viguroasă și expresia îndrăzneață tipice unei țări cunoscute pentru carnaval. Femeile radioase, senzuale, în atmosfera încinsă – una dintre femei este distantă, cealaltă se uită direct la privitor – sugerează locatarele unui bordel, o temă obișnuită la di Cavalcanti. Totuși, fețele îngândurate și poziția defensivă ale celor două femei, împreună cu cerul schimbător de deasupra femei, situează tabloul în complexa realitate socială a Braziliei. Tensiunea dintre pătura roșie din partea dreaptă, reprezentând pasiune și putere sexuală, și contrapunctul pătrunzător realizat de fetița albă care privește o statuie în depărtare, însumând inocența, privilegiul și puterea socială, subliniază incapacitatea celor două femei de a se cunoaște și a se controla pe sine. Artist autodidact, di Cavalcanti a fost o personalitate și un progresist social, precum și un maestru în a transmite bucuria combinată cu cea mai profundă sobrietate și cu adâncimi interioare conflictuale. **AH/SWW**



Magazinul cu manechine de aur | Jean Hélion

1951 | ulei pe pânză | 81 x 100 cm | Galerie Daniel Malingue, Paris, Franța

Ca artist, Jean Hélion (1904–1987) a trecut prin mai multe schimbări de direcție, sărind de la arta figurativă la arta abstractă, la a cărei popularizare în Statele Unite a contribuit în anii 1930. După cel de-al Doilea Război Mondial (în care a luptat în Franța natală, a fost capturat și a evadat), se întoarce să trăiască la Paris. Din acel moment, arta lui ia o turnură complet diferită, revenind la o formă de artă figurativă, cu un aspect cvasisuprarealist. Toate obiectele din picturile lui dintre 1940 și 1950 pot fi recunoscute, însă cotidianul și normalul sunt alăturate în moduri ciudate. În fața unui magazin modest, cam sărăcăcios, o umbrelă abandonată, o crăpătură în pavaj și murdăria ridicându-se până la prag indică drumul către ușa deschisă, care invită către o întunecime misterioasă. Nu putem vedea ce se vinde în magazin, însă, judecând după ce este expus în vitrină, este clar un loc unde se întâmplă lucruri magice. Titlul dezvăluie acest lucru – magazinul cu manechine de aur, un titlu romantic, de poveste. Pe manechinul tradițional fără cap din partea stângă, haina atârnă largă și rigidă, în timp ce haina din partea dreaptă arată cum se vede pe trupul unui bărbat, accesorizată cu cămașă albă și papion. Este un magazin unde intri pe riscul tău, unde te poți transforma într-un manechin sau este un loc unde manechinele prind viață, chiar dacă curios efeminate, căci le lipsesc pantalonii? Ideile originale ale suprarealismului aveau aproape treizeci de ani la momentul realizării acestui tablou și totuși dovedeau încă evoluția lor. Manechinul arată o forță de realism magic, care a apărut ca o temă dominantă în artă, literatură și televiziune în a doua jumătate a secolului XX. **SC**



Abanos și albastru | Ceri Richards

1951 | ulei pe pânză | colecție privată

Pictorul galez Ceri Richards (1903–1971) a fost indiscutabil legat de locurile unde a crescut. Deși a trăit la Londra cea mai mare parte a vieții și a studiat la Royal College of Art, a rămas întotdeauna în sufletul său un băiat galez de la țară. Formele și energiile naturale ale ținutului natal, Țara Galilor, strălucesc cu consecvență din multe dintre pânzele lui, însă stilul a fost format de modernitate. Cariera sa îndelungată și variată trimite la o multitudine de influențe artistice și la alte preocupări, precum muzica. În *Abanos și albastru*, este neîndoielnică influența lui Picasso. Formele cubiste și tendința spre abstractizare ies în evidență. Gama de albastru sobru a lui Richards aduce un omagiu liricei perioade albastre a lui Picasso. Precum chitarele pictate de Picasso cu patruzeci de ani înainte, Richards ilustrează în mod abstract în acest tablou un pian în fața claviaturii căruia stă o femeie. Mâinile ei sunt supradimensionate. Este așezată pe un scaun prea mic pentru trupul ei masiv și se pregătește să interpreteze la claviatura care se întinde pe verticală. Abandonând viziunea realistă, Richards folosește jocurile cubismului pentru a separa subiectul de pura ilustrare. Așa cum stabilește în acest tablou multiple puncte de vedere, artistul propune și variate căi de interpretare. Contextul se extinde, în timp ce perspectiva și percepția precisă a adâncimii sunt abandonate. *Abanos și albastru* este un exemplu reprezentativ pentru impactul muzicii asupra artei lui Richards. Unii dintre criticii contemporani lui susțin chiar că talentul muzical și dragostea pentru muzică i-ar fi permis să experimenteze și mai mult în picturile sale. **SE**



Camera prietenului | Dorothea Tanning

1950–1952 | ulei pe pânză | 153 x 107 cm | colecție privată

Într-o mare parte din opera de început, Dorotheea Tanning (n. 1910) s-a concentrat pe sexualitatea adolescentină și a analizat ascunzișurile greu de găsit ale imaginarului și viselor copilăriei. Paturi, oglinzi și mese sunt obiecte de casă familiare, toate purtând înțelesuri simbolice. Aici ele formează cele trei puncte ale compoziției, în jurul cărora este construit un tablou bizar de imagini duble. Întreaga scenă este încercuită de tonurile cenușii prezente în draperii și în oglindă. Povestea este luminată din dreapta de o lumină nenaturală. Fata din pat este dublată de păpușa cu brațele rupte. Fata din prim-plan este dublată de reflexia ei modificată din oglindă. Piticul cu cizme de cowboy, cu pinteni, este reflectat de figura ambiguă cu glugă din fundal. Aceste împerecheri se regăsesc în cele două perechi de ouă fierte ale căror coji sunt împrăștiate pe podea. Corpuri artificiale diverse – inclusiv marionete, manechine și păpuși – sunt obișnuite în ilustrările dadaiste și suprarealiste – un exemplu ar fi păpușile dada ale lui Emmy Hennings și Hannah Höch. Aceste forme neumane sunt folosite deseori ca obiecte de înlocuire pentru a exprima ceva ce nu poate fi exprimat în mod direct. Acest tablou se referă la trezire și percepție – ouăle reprezintă ochii, în termeni suprarealiști, și regenerare sau trezire, în simbolismul tradițional. Dublurile sunt oarbe, însă fetele văd; s-au trezit din punct de vedere sexual. Lucrările femeilor suprarealiste sunt foarte diferite de cele ale colegilor lor bărbați și nu au primit aceeași atenție până relativ recent. **WO**



Femeie I | Willem de Kooning

1950–1952 | ulei pe pânză | 193 x 147,5 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

Alături de Jackson Pollock, Willem de Kooning (1904–1997) este poate artistul ale cărui picturi se apropie cel mai mult de sensul obișnuit al expresionismului abstract; sublinierea gesturilor, folosirea unui set radical de tehnici picturale în ceea ce privește execuția și descrierea formei și dorința de a monumentaliza experiența trăită, astfel încât să poată fi revelat un „adevăr" mai profund, mai universal. Atât de Kooning cât și Pollock au fost preocupați, deși în moduri sensibil diferite, de rolul pe care putea să continue să-l joace figurativul în cadrul modului de a picta care, în primă instanță, părea complet nonfigurativ sau „abstract". Din partea lui de Kooning, nicăieri acest lucru nu este simțit mai acut decât în tablourile sale cu femei, care au fost expuse prima dată în 1953. Artistul, inițial atras către descrierea femeii de dorința lui de a se implica în ceea ce el considera a fi o tradiție îndelungată, datând de la *Venus* a lui Tițian, a început să lucreze *Femeie I* în atelierul său din New York în vara anului 1950 și a refăcut compoziția de mai multe ori. Lucrarea este compusă dintr-o serie de linii în zigzag cu grosimi, impulsuri, densități și direcții diferite, care încearcă împreună să surprindă primordialitatea figurii, înainte ca aceasta să fie codificată de normele și convențiile limbajului și ale societății. În esență, pictura este caracterizată de o tensiune specifică între cele două zone, cea a figurativului și cea a abstractului. Această tensiune este cea care asigură că modul în care Willem de Kooning tratează figurile rămâne în totalitate convingător. **CS**



Stâlpi albaștri, Numărul 11, 1952 | Jackson Pollock

1952 | tehnică mixtă pe pânză | 212 x 488 cm | National Gallery of Australia, Canberra, Australia

Născut în Cody, Wyoming, ultimul dintre cinci fii, Jackson Pollock (1912–1956) și-a văzut copilăria marcată de mutările dese ale familiei sale, în căutare de lucru. Și-a petrecut tinerețea bâjbâind după o vocație artistică pe care o considera din ce în ce mai iluzorie și mai frustrantă. Chinuită de nesiguranță, dispoziția sa oscila între solitudine, excese alcoolice, nevoia de atenție și disperare timidă, nearticulată. Prima sa expoziție personală a avut loc în 1943. Căsătoria cu artista Lee Krasner în 1945 și stabilirea lor într-o casă la țară i-au insuflat un nou mod de a picta – așa-numitele *drip paintings*. Aceste picturi l-au făcut celebru pe Pollock, iar valoarea comercială a crescut. Totuși, în timp ce primele *drip paintings* erau expuse la Betty Parsons Gallery, euforia de după război era înlocuită de spectrul tot mai vizibil al războiului rece. Acest nou climat a dus la rezistența față de ceea ce era perceput ca un modernism de filiație europeană, iar unele voci din Congres susțineau existența unei legături între arta abstractă și comunism. Tehnica lui Pollock a fost ridiculizată de revista *Time*, care l-a denumit „Jack the Dripper". Dorința lui de a obține câștiguri mari l-a făcut să schimbe galeriile, iar în 1952 alege Sidney Janis Gallery aflată în apropiere. Cea mai importantă piesă nouă din expoziție era *Stâlpi albaștri, Numărul 11*. Aceasta a marcat o nouă intensitate în pictura lui Pollock, cu gama sa de pete, picături, scurgeri și stropituri de vopsea în email, vopsea pe bază de aluminiu și sticlă. Culorile s-au rupt și ele de paleta anterioară mai limitată a lui Pollock. Lucrarea reprodusă este, prin excesul său, un tablou sărbătoresc. **RW**



Moartea lui Nelson | John Minton

1952 | ulei pe pânză | 183 x 244 cm | Royal College of Art, Londra, Marea Britanie

Artistul și ilustratorul John Minton (1917–1957) a fost asociat cu mișcarea neoromantică britanică, o reacție în domeniul imaginativ la preocuparea din anii 1950 pentru aspectele sociale dure și austeritatea din Marea Britanie din deceniul anterior. În 1952, Minton decide să descrie moartea amiralului Horatio Nelson în bătălia de la Trafalgar, o alegere potrivită având în vedere perioada patriotică a Festival of Britain și a Încoronării. Lucrarea lui Minton reface o pictură murală celebră din Camera Lorzilor, realizată de pictorul istoric din secolul XIX Daniel Maclise. Această pictură murală îl fascina de mult timp pe Minton, deoarece exista o reproducere a ei în clasa lui, la școală. Elementele-cheie ale tabloului lui Maclise sunt prezente – Nelson dându-și sufletul în brațele lui Hardy, marinarul negru care arată cu degetul spre țintașul care l-a împușcat pe amiral pe puntea vasului HMS *Victory* – însă au fost transformate pentru a accentua caracterul teatral al lucrării. Cea mai evidentă modificare este puntea aproape verticală; Minton spunea că spera să reproducă efectul unui jurnal de știri filmat printr-o lentilă pentru telefotografie. Compoziția este coerentă, mulțimea se rotește în jurul lui Nelson, aflat în centrul atenției. Nuanțe homoerotice pot fi detectate în portretizarea bărbatului pe jumătate gol din prim-plan. Elementele semicubiste din detaliile catargului, ale velei și ale unora dintre figuri pot părea o jumătate de concesie făcută modernismului, însă efectul general este dramatic și satisfăcător din punct de vedere vizual – poate un proiect excentric realizat cu vervă și stil. **RG**



Nud albastru III | Henri Matisse

1952–1953 | guașă pe hârtie | 112 x 73 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

Seria extrem de originală a celor patru „Nuduri albastre" create de Henri Matisse (1869–1954) între 1952 și 1954 s-a născut dintr-o combinație de tradiție și experiment. *Nud albastru III* reprezintă o etapă finală în călătoria lui Matisse spre abstracție, rămânând în același timp o reprezentare de netăgăduit a formei umane. Culoarea albastru semnifica pentru Matisse distanță și volum. Frustrat în încercările sale de a cupla în mod fericit tonurile dominante și contrastante, artistul a simțit la începutul carierei impulsul de a folosi pete puternice de o singură culoare, tehnică ce va deveni cunoscută sub numele de fovism. Bucățile decupate pictate în guașă care constituie „Nuduri albastre" au fost inspirate de colecția de sculpturi africane adunată de Matisse și de vizita sa în Tahiti din 1930. Aveau să treacă douăzeci de ani și o perioadă de incapacitate de a picta după o operație până ce Matisse a ajuns la sinteza acelor influențe. Artistul a considerat procesul de aranjare a secțiunilor decupate vopsite în guașă cu mult mai agreabil decât lucrul direct cu culoare pe pânză. El a denumit procesul „a desena în hârtie", iar definirea figurii se realizează în spațiile dintre bucăți. Efectul este aproape acela de relief, însă în două dimensiuni. Rezultatul lungii căutări a lui Matisse pentru o combinație perfectă între culoare și formă, „Nuduri albastre" reprezintă finalul acestui gen. Totuși, prin originalitatea lor, ele au permis noi începuturi pentru succesorii lui Matisse. Artiștii francezi din anii 1960, precum Viallat, și abstracționiștii americani, precum Rothko, au construit pe fundația așezată de Matisse și au fost extrem de apreciați la rândul lor. **DD**



Sac 5P | Alberto Burri

1953 | mixed media | 150 x 130 cm | Fondazione Palazzo Albizzini Collezione Burri, Città di Castello, Italia

Burri (1915–1995) a început să picteze pe când era prizonier de război în Texas, după ce fusese medic în armata italiană. La întoarcerea în Roma, abandonează cariera în medicină și începe să realizeze primele colaje cu bucăți de pânză veche de sac și apoi cu lemn ars și plastic. Considerată artă informală din perioada de după război, opera sa reprezintă distrugerile făcute de bombardamente pe străzile europene și trupurile bandajate ale victimelor războiului. Scopul acestor picturi era acela de a emite o critică față de aspectele pur decorative ale abstracției contemporane. *Sac 5P* este construit din straturi alăturate de iută, o rană de plastic roșu deschizându-se sub o formă mai albastră, ca o tăietură de cuțit. Aproape de marginea de jos, un rând de cusături grosolane formează o încrețitură, repetată într-o a doua linie plasată la jumătatea tabloului în pânza de sac deteriorată, care se sfârșește la întâlnirea cu lacul vertical de roșu. Cusături separă câmpurile rectangulare de pânză pătată, auriul se transformă în brun, iar un grilaj strâmb cuprinde forma tăiată a unui disc imperfect. Întreaga compoziție amintește de o abstracție modernistă nereușită, formele neoplatonice denaturate fiind de nerecunoscut. În contextul picturii italiene din anii 1950 și 1960, suprafețele cu cicatrice și pielea descuamată realizate de Burri au fost comparate cu radicalismul lucrărilor mai curate, mai elegant porționate ale contemporanului său Lucio Fontana și cu „acromele" igienice ale protejatului lui Fontana, Piero Manzoni. Totuși, sacii lui Burri au reprezentat o reacție încărcată emoțional la frământările epocii, materialele sale inestetice, brute fiind preluate de mișcarea italiană Arte Povera din anii 1970. **ZT**



Execuția lui Beloyannis | Peter de Francia

1953 | ulei pe placă de lemn | 124,5 x 307,3 cm | James Hyman Fine Art Gallery, Londra, MB

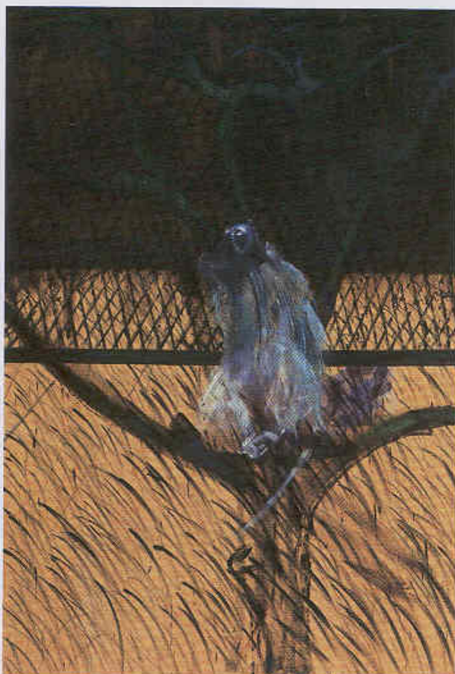
Artistul britanic Peter de Francia (n. 1921), fost șef al catedrei de pictură la Royal College of Art, s-a folosit de cunoașterea profundă a expresionismului pentru a reda nuduri și alte subiecte similare. În același timp, s-a servit de măiestria dobândită pentru a exprima ororile nedreptății politice într-o serie de trei picturi semnificative din perioada de după război. Această serie include *Bombardamentul de la Sakiet* (1958), *Închisoare africană* (1959–1960) și cea prezentată aici, *Execuția lui Beloyannis*. Această lucrare, una dintre cele mai vaste ale lui de Francia, ilustrează execuția partizanului comunist Nikos Beloyannis de către guvernul grec după războiul civil. Beloyannis a fost executat în noaptea de 30 mai 1952, împreună cu alți șapte bărbați. Acuzația de înaltă trădare care a dus la execuția lui a fost contestată de intelectuali europeni, ca Jean-Paul Sartre și Picasso, care au susținut că Beloyannis a fost ucis pentru simplul motiv de a fi fost activist comunist. În perioada respectivă, a circulat un portret al lui Beloyannis ținând în mână o garoafă roșie, iar el a devenit cunoscut drept „bărbatul cu garoafa roșie". În acest tablou, de Francia îl prezintă pe disidentul politic ținând o garoafă în mâna deschisă. Folosindu-și arta ca pe o formă de protest, de Francia reușește să împrumute o frumusețe tragică acestei scene violente, cu detalii frapante precum mâinile încleștate a doi dintre bărbații morți. Artistul nu a expus *Execuția lui Beloyannis* până în 2005, deși criticul de artă marxist John Berger a inclus un studiu în creion al picturii într-o expoziție itinerantă din 1953, „Privind înainte". **AH**



Pictură, 23 mai 1953 | Pierre Soulages

1953 | ulei pe pânză | 19,5 x 13,3 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Pierre Soulages (n. 1919) a făcut parte dintr-un grup de artiști care practicau tașismul. Acest stil este caracterizat prin realizarea de pete și a fost influențat de arta caligrafică a Orientului. Opera tașiștilor era spontană și dinamică, o expresie a actului fizic al pictării la fel ca și imaginile rezultate. Soulages începe să experimenteze abstracțiunile în 1947, folosind tușe lungi, puternice, de culoare neagră, aplicate pe fundaluri de culoare deschisă. În anii 1950, lucrările lui devin mai energice și mai puternice. Soulages spunea că abstracția era pentru el un mijloc de a-și explora imaginația și propriile percepții: când lucrează, se simte ghidat de impulsuri interioare pentru a produce anumite forme, culori și materiale. Numai după ce acestea sunt puse pe pânză el poate vedea instinctiv ce vrea să creeze în ultimă instanță – o abordare intuitivă care are ca rezultat picturi echilibrate, ritmice. Titlul acestui tablou se referă la data la care a fost finalizat. Bucăți netede, aproape lucioase, și șiruri de culoare bogată, întunecată, se suprapun, creând o rețea, ca o dantelă, de benzi plate care domină imaginea. Pensulația lată amintește de scrierile orientale cu formele lor caligrafice gesticulante și energice, iar petele puternice subliniază procesul de pictare. În ciuda dimensiunilor mici ale pânzei, culoarea neagră strălucitoare atrage atenția, fiind intensificată de micile licăriri de alb sau de culorile deschise aleatorii care scânteiază prin întuneric. Soulages declara că nu a inclus nici o referire la lumea vizuală și că orice asemănare este întâmplătoare – picturile lui sunt menite a fi entități puternice de sine stătătoare. **SH**



Studiu cu un babuin | Francis Bacon

1953 | ulei pe pânză | 198 x 137 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

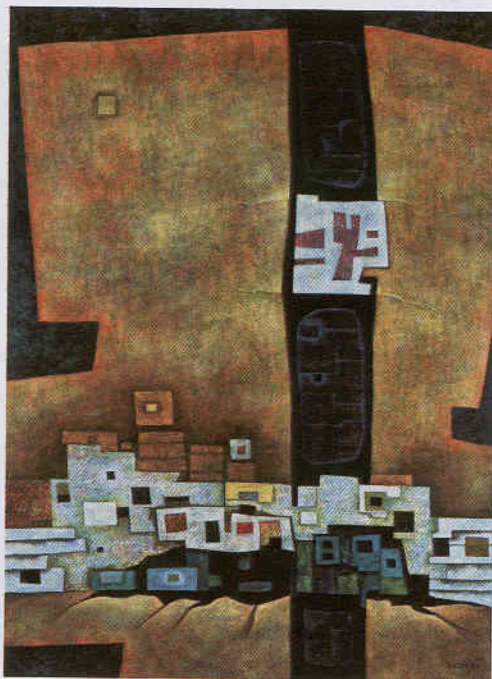
Una dintre cele mai conturate, complexe și dificile figuri din istoria artei engleze, Francis Bacon (1909–1992) e poate unul dintre cei mai mari artiști ai țării sale. Se menționează una dintre opiniile lui, conform căreia: „Procesul creativ este un cocteil de instinct, pricepere, cultură și o mare emoție creatoare... un amestec de conștient și subconștient, de frică și plăcere... ca actul fizic în sex". Bacon s-a născut în Dublin din părinți englezi. După o copilărie în care a pendulat între Irlanda și Anglia, trimis de părinții săi dezrădăcinați, Bacon se mută la Londra pe cont propriu la vârsta de șaisprezece ani. Aici supraviețuiește din mici furtișaguri, vânzându-și trupul și, ocazional, ca om de serviciu, înainte de a pleca la Berlin și la Paris. Arta nu l-a interesat deloc până când a văzut o expoziție Picasso la Paris și s-a hotărât să picteze. În ciuda titlului modest, școlăresc, *Studiu cu un babuin* este o imagine expresionistă, de coșmar, a unui babuin țipând către înaltul cerului într-o noapte neagră ca smoala, și descrie aspectele incontrolabile, necunoscute ale animalelor. Deși babuinul este cocoțat în ceea ce pare a fi un aranjament dintr-o cușcă, puterea fizică a animalului intimidează intens privitorul, căci Bacon pune în contrast corpul babuinului cu fundalul, creând o relație fragilă între animal și împrejurimile create artificial. Bacon a pictat viața la momentul când aceasta este cel mai aproape de moarte. „Pictura mea nu este violentă; viața este violentă" – insista Bacon. Totuși, paleta sa vânătă și tușele maniace, agresive, creează imagini emblematice înțesate de furie, brutalitate și de energie sadică, animalică. **AH**



Washington traversând râul Delaware | Larry Rivers

1953 | ulei, grafit și cărbune pe pânză de in | 212 x 283 cm | MoMA, New York, SUA

După ce a luptat în cel de-al Doilea Război Mondial, Larry Rivers (Yitzoch Loiza Grossber, 1923–2002), născut în Bronx, a studiat la Școala de muzică Julliard din New York. Întreținându-se singur din ce câștiga ca saxofonist de jazz, Rivers a început să picteze în 1946 și s-a înscris la Școala Hans Hoffman în 1947. Deși a făcut parte din grupul expresioniștilor abstracți ai acelei perioade, Rivers a fost profund influențat de artiștii figurativi francezi precum Matisse și Courbet. În anii 1950, devine figura principală a încercărilor de regenerare a artei figurative și mai târziu, în anii 1960, de afirmare a Pop Art. *Washington traversând râul Delaware* este o variantă a tabloului cu același titlu, din 1851, al lui Emanuel Leutze. Originalul lui Leutze, care ilustrează un moment epic din istoria Americii, este dominat de poziția de comandant a lui Washington și de priceperea echipajului navigant. În versiunea lui Rivers, Washington apare stând singur într-o barcă cu vâsle, care plutește nesigură pe un fluviu aproape înghețat. Soldații lui și caii sunt împrăștiați în jur. Pictată în tonuri de ocru și de roșu pal, imaginea îl dezbracă pe Washington de eroism și permite temerii umane să se insinueze. *Washington traversând râul Delaware* a generat serioase controverse când a fost expus prima dată la New York în 1953, iar unii critici l-au interpretat ca o parodie a lucrării lui Leutze. Tabloul lui Rivers a încurajat mulți artiști să exploreze subiecte banale precum și figuri emblematice americane și i-a permis lui Rivers să redreseze cursul picturii și al portretisticii. Prin infuzia de ironie și inteligență deviantă, Rivers a împins pictura pe un teritoriu nou, necunoscut. **AR**



Prezența trecutului | Günther Gerszo

1953 | ulei pe masonit | 73 x 54 cm | colecție privată

Născut în Ciudad de Mexico din tată maghiar și mamă germancă, Günter Gerszo (1915–2000) și-a pierdut tatăl când avea doar șase luni. Mama sa s-a recăsătorit, iar familia s-a mutat în Europa în 1922, după ce și-a pierdut afacerea cu bijuterii în timpul revoluției mexicane. Gerszo a locuit cu unchiul său, istoric și negustor de artă, în Elveția, iar opera de început a lui Gerszo reflectă admirația pentru Cézanne, Rembrandt și Matisse. Gerszo s-a întors în Mexic în 1931 după ce afacerea unchiului său a dat faliment. Înainte de a se dedica artei, Gerszo a lucrat în teatru, desenând decoruri, o influență esențială în compozițiile sale. În loc să descrie realist natura, peisajele lui Gerszo sunt construite din forme geometrice și devin abstracte în acest proces. Culorile, compoziția și formele pur și simplu sugerează tipul de peisaj ilustrat. *Prezența trecutului* scoate în evidență obsesia lui Gerszo de a-și planifica fiecare dintre lucrări în funcție de secțiunea de aur, pentru a calcula matematic frumusețea ei compozițională. Formele definite de acest număr au fost considerate mult timp în cultura occidentală ca plăcute din punct de vedere estetic, reflectând echilibrul naturii între simetrie și asimetrie. Texturile pământești și paleta de culori reci ale picturii, tipice pentru abstracțiile de mai târziu ale artistului, distilează clar esența istoriei mexicane precolumbiene. Deși relativ necunoscut în afara cercurilor avizaților în artă, Gerszo este văzut de unii critici comparabil cu Picasso. În 1978, Gerszo a primit Premiul Național pentru arte și științe, cea mai înaltă distincție artistică a Mexicului. **AA**



Femeie | Willem de Kooning

1953–1954 | ulei pe carton | 91 x 62 cm | Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, SUA

Deși expresionismul abstract devenise o mișcare dominantă în creația artistică de după război din Statele Unite ale Americii, orice afinități pe care fiecare dintre artiștii le-au avut unii cu alții erau legături potențial sumare și diluate. Ceea ce l-a diferențiat pe pictorul olandez Willem de Kooning (1904–1997) de contemporanii săi a fost insistența sa de a menține un element figurativ clar în creația sa. (Jackson Pollock a luptat cu moștenirea tradiției figurative și posibilul abandon al oricăror motive – sau figuri de stil – figurative pe toată durata carierei sale artistice.) Tablourile din seria „Femei" a lui de Kooning, care au fost expuse prima dată în 1953, când au creat senzație în rândul criticilor și al publicului, sunt fundamental diferite de orice altă creație realizată la acel moment sub înfățișarea expresionismului abstract. *Femeie*, pictat între 1953 și 1954, este un tablou complet tulburător ca imagine. Prezentând figura într-o poză frontală, rafala de tușe pare să conveargă peste trunchiul femeii, ca și cum acesta ar fi perceput drept centrul de energie prin care identitatea ei, ca atare, radiază în afară. În mod contrariant, de Kooning îi descrie fața aproape ca în benzile desenate, formă remanentă a caricaturii, ca și cum nu ar avea deloc încredere în capacitatea genului portretistic de a găsi preceptul „asemănării". Din acest motiv, la acest moment, picturile lui Willem de Kooning rămân – prin insistența încăpățânată asupra importanței figurii – total captivante. **CS**



Tabloul T-54-16
Hans Hartung

1954 | ulei pe pânză | 1 300 x 970 cm
Centre Pompidou, Paris, Franța

Pictorul abstract de origine germană Hans Hartung (1904–1989) a fost unul dintre inițiatorii curentului Art Informel în Parisul postbelic, unde s-a stabilit odată cu venirea la putere a naziștilor. Art Informel era un gen de artă abstractă spontană, asemănătoare cu expresionismul abstract din SUA. În *Tabloul T-54-16* liniile negre, dinamice se arcuiesc și se rup, de parcă un caligraf Zen s-ar fi hotărât să-și dezlănțuie emoțiile prin intermediul tușelor. Modul în care converg liniile și apoi se despart, în curbe, are ceva impresionant și plăcut, indicând influența stilului pictural chinezesc. Liniile negre seamănă cu un evantai și au un efect liniștitor, calmant, în timp ce porțiunea albă de mai jos pare să ancoreze aceste curbe dramatice într-un soi de bază. Lucrarea de față, asemenea multor lucrări ale lui Hartung din această perioadă, este intitulată în funcție de procedeul utilizat („T" înseamnă pânză – *toile* –, sugerând ulei pe pânză), apoi anul în care a fost realizată, 1954, și ordinea din anul respectiv. După anul 1954 lucrările lui Hartung au suferit o schimbare majoră, artistul adoptând un stil chiar mai sărăcăcios, cu mai puține tușe. Hartung a fost influențat de Wassily Kandinsky, care, cu tușele sale libere, evita obiectele recognoscibile. **JH**



Natură moartă cu o cutie verde
Giorgio Morandi

954 | ulei pe pânză | 35 x 41 cm
Haags Gemeentemuseum, Haga, Olanda

Giorgio Morandi (1890–1964) s-a raliat la început școlii italiene de pictură metafizică, dar după anul 1920 a început să acorde mai multă atenție naturii moarte. *Natură moartă cu o cutie verde* reprezintă, în multe privințe, chintesența viziunii sale artistice. Pe fondul unei linii a orizontului, probabil tăblia unei mese sau o altă suprafață de lucru, sunt plasate opt obiecte oarecum banale, care ocupă efectiv un spațiu unic în cadrul întregii compoziții. Morandi îmbunătățește și mai mult această amplasare prin împărțirea aproximativă a pânzei în trei fâșii orizontale de aceeași mărime și șase fâșii verticale. El așază obiectele în cadrul acestui presupus grilaj, astfel încât să ocupe cele două fâșii orizontale de jos și cele patru fâșii verticale de la mijloc. Obiectele sunt pictate cu o gamă redusă de culori, chiar dacă Morandi le atribuie obiectelor o anumită definiție, prin sugerarea subtilă a umbrei. Din acest studiu liniștit și reflectiv a opt obiecte în spațiu se poate distinge esența întregii opere a lui Morandi. Artistul încearcă să se apropie cât mai mult de lucruri în sine și, în acest demers, ne dă ocazia de a arunca o privire rapidă în lumea concretă în care trăim, în starea ei cea mai elementară. **CS**



Huelga
David Alfaro Siqueiros

1954 | pictură murală în mixed media
colecție privată

Împreună cu Diego Rivera și José Orozco, David Siqueiros (1896–1974) a fost unul dintre cei trei mari muraliști mexicani care au trăit în secolul XX, cunoscuți sub numele de „Tres Grandes". Siqueiros considera picturile murale o artă publică și totodată un mijloc de a atinge sufletul maselor și lucra în stilul realismului social, combinând arta cu idei politice. Subiectele sale artistice se refereau în principal la problemele celor cu convingeri de stânga, dar căutau să dea un răspuns și preocupărilor generale în ce privește asistența socială. Titlul lucrării, *Huelga*, înseamnă în spaniolă „grevă". Subiectul aduce în prim-plan figurile unor muncitori și e legat de preocuparea entuziastă a lui Siqueiros legată de politica muncitorească. Compoziția e dinamică și alcătuită din diferite linii curbilinii, care atrag atenția ochiului în jos, la colțul din stânga. Sub piciorul desculț al unui lucrător se află o seceră, referință vizuală la politica comunistă a Rusiei. Prin anii 1930, Siqueiros a condus un atelier experimental în orașul New York, în timpul căruia i-a îndemnat pe artiștii mai tineri să încerce noi tehnici și materiale. Printre cursanții săi se număra și tânărul Jackson Pollock, care avea să aplice mai târziu ideile lui Siqueiros în renumitele sale *drip paintings*. **MV**



Annette
Alberto Giacometti

1954 | ulei pe pânză
colecție privată

Pictorul elvețian Alberto Giacometti (1901–1966) a cunoscut-o pe Annette Arm în anul 1943. În 1947, ea a sosit la Paris, s-a mutat apoi în atelierul artistului și a început să-i pozeze. (După doi ani aveau să se căsătorească.) Portretul pe care i l-a făcut artistul cuprinde porțiuni cu tușe viguroase; succesiunea de linii picturale gravate la suprafața pânzei este o dovadă a acutei sale capacități de percepție. Paleta redusă a tabloului aduce o notă de sobrietate atmosferei generale a lucrării, dar totodată accentuează și mai mult rolul jucat de linie; în acest caz, forma nu mai poate fi redată în principal prin intermediul culorii sau al nuanței. Într-o anumită măsură, lucrarea aceasta este fermecătoare tocmai fiindcă, deși Giacometti folosește liniile atât de ferm, minuțios, aproape necruțător în dorința sa de a reda în mod veridic informațiile reale (în cazul de față, portretul), tabloul pare să fie doar pe jumătate terminat. Și, într-adevăr, oarecum ca bază empirică a viziunii în sine, Annette este, în mod inevitabil, nedefinită, dezvăluindu-ni-se ca atare în dimensiunile sale de viață în spațiu și în timp. Probabil însă că Giacometti este prima persoană care ne descoperă acest adevăr. **CS**



Nudul 54 | Peter Lanyon

1954 | acuarelă, guașă și cretă neagră pe hârtie | 106,6 x 154,9 cm | Whitworth Art Gallery, Manchester, MB

Pictorul și sculptorul Peter Lanyon (1918–1964) s-a născut într-un orășel mic de coastă din Cornwall, St Ives, și a studiat în apropiere, la Penzance School of Art. St Ives constituia o atracție pentru pictori încă din ultimii ani ai secolului XIX, însă când novatorii artiști Barbara Hepworth, Ben Nicholson și Naum Gabo s-au instalat acolo spre sfârșitul anilor 1930, orășelul a început să ocupe un loc de seamă pe harta artei progresiste. Peter Lanyon venise deja în contact cu câteva dintre cele mai recente idei artistice, susținute de scriitorul și artistul Adrian Stokes. A absorbit cu lăcomie ideile creatoare ale noilor locuitori din St Ives, luând lecții de la Nicholson și instalându-se în centrul „Școlii de artă de la St Ives". Într-o anumită măsură, forma nudului lui Lanyon a fost abstractizată, dar el păstrează un puternic aspect naturalist, caracteristic Școlii de la St Ives. Lucrarea emană o puternică senzualitate sculpturală, sprijinită de caracterul grațios al compoziției și al tușelor sale pronunțate – manieră pe care artistul a perfecționat-o tot mai mult prin anii 1950. Este evident aici faptul că a lucrat ca sculptor, pe cât este de evidentă și influența formelor curbe folosite de sculptorița Barbara Hepworth. Culorile vii și spontaneitatea scot la lumină interesul său crescând față de expresionismul abstract american și sunt abil utilizate spre a da viață acestei imagini tactile. Folosirea cu abilitate a formei și a conturului fac din Lanyon un artist de seamă al Școlii de la St Ives. Contribuția acestui artist la „noua" artă postbelică a constat într-un ascuțit simț al timpului, al spațiului și al formelor naturale, mereu evident în operele sale, tot așa cum reiese și din lucrarea de față. **AK**



Steag (1954–1955) | Jasper Johns

1954–1955 | encaustică, ulei pe lemn | 107 x 154 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

Împreună cu Robert Rauschenberg, prieten și coleg de breaslă, Jasper Johns (n. 1930) s-a apucat să demonteze, dacă nu să diminueze, retorica bombastică a expresionismului abstract. În vreme ce Rauschenberg își inunda pânzele cu tot felul de reprezentări eterogene, Johns a adoptat o abordare mai cerebrală, mai rezervată și s-a concentrat inițial asupra unui singur motiv, fie el steag, țintă sau hartă. Chiar dacă lucrarea aceasta a presupus reproducerea directă a drapelului SUA pe un anumit tip de material, placaj în cazul de față, câteva schimbări subtile, dar extrem de importante, au fost făcute acestei reprezentări. Și în acest moment devine evidentă temelia paradoxală a demersului lui Johns: când este un steag simpla reprezentare a unui steag. Probabil că schimbarea cea mai notabilă a avut loc odată cu utilizarea de către Johns a encausticei, un medium pe bază de ceară, care se usucă repede și care poate crea o suprafață groasă, ca de *impasto*, cu aparență cvasiexpresionistă. Folosirea unui asemenea procedeu face imposibilă interpretarea vreunui element ca o marcă a subiectivității artistului și totodată întrerupe eficacitatea imaginii în sine, înzestrând-o cu o materialitate neclintită, care, în mod normal, ar fi trebuit să lipsească cu desăvârșire, și pe bună dreptate. Prin urmare, *Steag* este atât o ripostă, cât și o critică la adresa moștenirii lăsate de expresionismul abstract. Lucrarea reușește să introducă mai multe precedente artistice, fără a-și declara loialitatea față de o anumită școală sau față de un anumit curent. **CS**



Diego | Alberto Giacometti

cca 1955 | ulei pe pânză | 41 x 33 cm | colecție privată

După ce inițial a aderat la suprarealism, din 1934, Alberto Giacometti (1901–1966) a început să-și ancoreze cercetările în sfera obiectelor tangibile. Deși astfel de obiecte sunt încă datoare pe plan stilistic conceptului de trup ce amintește de numeroase opere suprarealiste, lucrările create începând cu acest moment marchează totuși o depărtare clară de reprezentările derivate din sfera „inconștientului" și o apropiere vizibilă de așa-zisul „inventar" al lumii raționale. Reprezentându-l pe unul dintre frații lui Giacometti, *Diego* derivă din dorința de a reda un aspect al lumii concrete, constituindu-se într-o distilare a acestei dorințe. Deși modul șovăielnic de utilizare a liniilor – personajul pare să se ivească, pe jumătate format, dintr-o rafală de tușe prelucrate – parcă ar dori să sugereze că Giacometti nu era gata să renunțe total la ideea inexplicabilului. Acum artistul pare a fi călăuzit de dorința de a face ușor de înțeles un anumit aspect al realității în care trăim. În plus, deși putem spune că *Diego* ne fascinează tocmai pentru că poate fi interpretat ca o continuare foarte personalizată, neobișnuită, a unei tradiții de lungă durată, totuși, în ultimă instanță, importanța tabloului rezidă în modul în care reușește să reinterpreteze această tradiție. Chiar dacă la un anumit nivel un portret reușit trebuie să redea „înfățișarea" modelului, tabloul de față ne indică faptul că aceasta nu mai este o chestiune de interpretare stilistică, ci o sarcină întru totul filosofică. **CS**



Izzy Orts | Edward Burra

1955 | acuarelă și creion pe hârtie | 74 x 105 cm | Gallery of Modern Art, Edinburgh, Marea Britanie

Pictorul, gravorul și scenograful de teatru britanic Edward Burra (1905–1976) a studiat la Chelsea School of Art și la Royal College of Art din Londra. Deși a devenit membru al grupului Unit One în anul 1933 și a expus împreună cu suprarealiștii englezi pe la sfârșitul deceniului al treilea, avea un stil atât de aparte, încât nu s-ar putea spune că aderă la vreun grup artistic, ci doar că în mare măsură cochetează cu el. Burra a fost, în primul rând, un maestru al zugrăvirii unor teme precum tabăra, catolicul, plonjonul și sala de dans. Spiritul și ironia care îi caracterizează lucrările își găsesc un corespondent în literatura contemporană, mai ales în operele unor autori precum Ronald Firbank și Evelyn Waugh. Burra a făcut numeroase călătorii în Europa, Mexic și SUA, lucru reflectat de opera sa, mai ales de lucrările în care înfățișează Harlemul anilor 1930. El frecventa și muzicienii de jazz și e evidentă în lucrarea de față predilecția sa pentru înfățișarea aspectelor sordide ale localurilor de noapte care reflectau *joie de vivre*. Aceasta e America postbelică și Burra se delectează cu descrierea trupei de jazz, a aerului plin de fum, a perechilor care dansează și a marinarilor în permisie aflați la Izzy Orts, odinioară un bar în Boston. Se crede că figura din prim-plan, din stânga, ar fi chiar a autorului. Caracteristic pentru Burra, artistul nu se concentrează doar asupra atmosferei vesele, ci figura predominantă e cea a marinarului de culoare, care se uită fix la spectator, cu o privire goală, cu colțurile gurii lăsate în jos și fumând singur la bar. Probabil că Burra vrea să ne spună că, deși marinarul poartă uniforma țării sale, totuși se simte singur și stânjenit, în această perioadă care a precedat succesul mișcării americane pentru drepturile civile, de la sfârșitul anilor 1960. **CK**



Fete pe canapea | Balthus

1955 | ulei pe pânză | Colecția Tazzoli, Torino, Italia

Stilul folosit de Balthus (Balthazar Klossowski de Rola; 1908–2001) variază de la lucrări realizate în stil clasic, precis și meticulos, la tehnici și compoziții care par inspirate de pictorii prerenascentiști, care aveau o abordare mai plată și mai puțin detaliată. Uneori apar și influențe ale suprarealiștilor, precum Giorgio de Chirico. După 1945, Balthus a început să picteze nuduri, mai ales adolescente dormind, pălăvrăgind sau în ipostaze intime ambigue. Unele dintre aceste lucrări sunt aproape onirice: figurile respective trăiesc în propria lume, indiferente una față de alta și față de ceea ce au în jur. În ciuda abordării tradiționale, multe dintre tablourile sale prezintă un element amenințător, iar lucrările sale au avut dintotdeauna ceva misterios. O altă temă frecventă este camera de zi convențională, tipic burgheză, ca aceasta. Pozițiile dizgrațioase ale celor două fete ne stârnesc o ciudată îngrijorare; fetele ne privesc de pe pânză descumpănite și nemulțumite, de parcă le-am fi deranjat. Ca în toate tablourile în care Balthus înfățișează tinere, poziția lor poate sugera trezirea sexuală: una dintre fete stă cu picioarele desfăcute, în vreme ce cealaltă îi stă la picioare, gata să muște dintr-un măr. Deși atmosfera este calmă și tihnită, totuși nouă, privitorilor, ni se pare că am întrerupt ceva, că am deranjat derularea scenei. Imaginea amintește de un instantaneu în timp, mai ales că artistul învățase de la alții, cum ar fi Pierre Bonnard, mai multe metode de a încadra compozițiile prin folosirea aparatului de fotografiat. Tabloul acesta și altele cu aceeași temă au fost admirate și de alți pictori, printre care s-au numărat André Breton și Pablo Picasso. **SH**



Totemul culorilor | Lee Krasner

1955 | ulei și hârtie pe bumbac | Colecția Betty Parsons, New York, SUA

Lee Krasner (1908–1984) e o artistă greu de clasificat și de analizat. Specialiștii feminiști au încercat să-i separe opera și viața de arta soțului ei, Jackson Pollock, ale cărui opere sunt mai cunoscute, și de membrii Școlii de la New York, responsabile de ascensiunea expresionismului abstract. Adevărul e că apariția și evoluția acestui nou gen artistic a fost strâns influențată de mai mulți factori, iar colaborarea dintre Krasner și Pollock le-a ajutat amândurora. Întregul grup de artiști cunoscuți acum ca inițiatori ai genului respectiv erau strâns legați unul de altul atât pe plan personal, cât și pe plan artistic. Erau o echipă, dar erau totodată și rivali. Au circulat tot felul de povești despre dragostea tumultuoasă și respectul reciproc dintre Lee Krasner și Jackson Pollock; din ele reiese că Lee Krasner era foarte mulțumită să joace un rol educativ față de soțul ei. Maturitatea de care dădea dovadă în modul cum se purta cu genialul, dar dificilul său soț reiese clar din lucrările sale: pline de forță, experimentale, expansive și viguroase din punct de vedere intelectual. *Totemul culorilor* face parte dintr-o serie de lucrări create de Lee Krasner prin integrarea unor fragmente din desenele lui Pollock în dinamicele ei compoziții colorate. Părticele din tablourile lui Pollock sunt inserate în pânzele soției sale, în care petice de culoare se rotesc ca frunzele luate de vânt. Lee Krasner distrugea adesea părți importante din lucrările proprii, dar readucea la viață resturi din tablourile abandonate de Pollock, dăruindu-le o nouă viață și un nou sens. Fuziunea organică și armonioasă dintre arta lui și a ei reprezintă o frumoasă metaforă pentru colaborarea dintre doi artiști egali pe plan creator. **AH**



Măcelăria nr. 1 | Peter Coker

1955 | ulei pe lemn | 182,8 x 121,9 cm | Graves Art Gallery, Sheffield, Marea Britanie

Peter Coker (1926–2004) a fost unul dintre reprezentanții de seamă ai realismului britanic din perioada postbelică. Temele sale estetice curajoase și prozaice i-au câștigat un loc în cadrul mișcării supranumite Kitchen sink. Scund și fragil la trup, Coker însuși părea să nu se potrivească cu vigoarea, mărimea și aspectul banditesc al lucrărilor sale. În *Măcelăria nr. 1*, spinarea masivă a măcelarului pare amenințătoare până când privitorul își aduce aminte că aceasta nu e o imagine dintr-un film de groază, ci o scenă de viață rar văzută în zilele noastre, în civilizația supermarketurilor igienizate: un măcelar care taie carne crudă. După cum măcelarul tăia din carnea animalului, tot așa Coker se folosea de cuțitul de paletă pentru a modela, cu agresivitate, stratul gros de vopsea pe care-l aplica pe pânză. Când prima sa lucrare care reprezenta măcelari și carcase de animale a fost cumpărată de la prima sa expoziție personală, în 1958, de către Tate Gallery și Contemporary Art Society, se părea că Coker avea să devină un mare factor de influență artistică în Anglia. Dar apoi a sosit din Statele Unite expresionismul abstract, care a distras atenția lumii artistice de la realism. Scenele prozaice ale lui Coker, înfățișând o realitate murdară, au fost date la o parte în favoarea liniilor, formelor geometrice și culorilor. În mod ciudat, metoda tactilă de aplicare a culorii, utilizată de Coker, era apropiată de cea a abstracționiștilor, însă el a refuzat să urmeze această direcție, începând să picteze, în schimb, peisaje texturate. După ce influența abstracționismului asupra lumii artistice a început să scadă, a reînviat interesul pentru opera lui Coker, care e văzută acum ca un portret al Angliei ce rămâne real și natural și în zilele noastre. **AH**



Ned Kelly | Sidney Nolan

1955 | ripolin pe panou | 62,5 x 75 cm | colecție privată

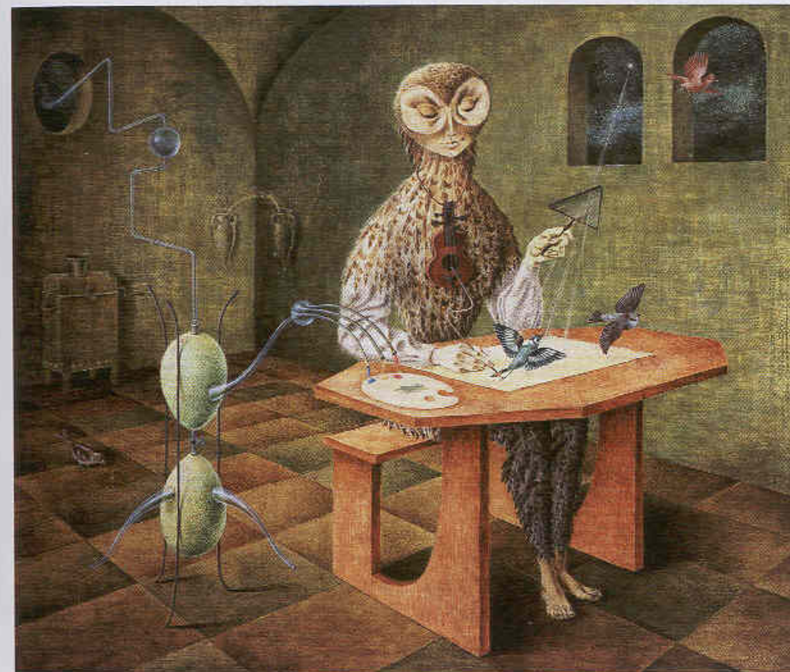
Sir Sidney Nolan (1917–1992) este unanim recunoscut ca fiind cel mai mare artist australian. Tabloul acesta îl înfățișează pe proscrisul Ned Kelly (1854–1880), un subiect la care Nolan s-a întors în repetate rânduri de-a lungul carierei sale. Tablourile cu Kelly i-au permis să analizeze ideea de identitate națională australiană, precum și o mulțime de alte chestiuni mai personale. Primele lucrări semiabstracte ale lui Nolan au fost întâmpinate în diferite moduri în patria sa natală; de-abia după al Doilea Război Mondial a început să-și găsească adevărata direcție în artă. Abordând un stil mai sugestiv, a zugrăvit peisajul sălbatic al Australiei și bogatul său folclor. Kelly fusese hoț de vite și spărgător de bănci, deși numeroși australieni îl considerau un erou popular, datorită poziției hotărâte pe care o avea împotriva autorităților. Preocuparea inițială a lui Nolan în ce-l privește pe Kelly a pornit de la istorisirile bunicului său, unul dintre ofițerii de poliție care s-au ocupat de prinderea bandei lui Kelly. În 1946, artistul s-a dus să vadă peisajul dezolant din „ținutul lui Kelly", în regiunea de nord-est a statului Victoria, înainte de a se apuca să picteze prima serie de tablouri despre proscris, în stil naiv. Cea de-a doua serie de tablouri, datând din 1955, a fost mult superioară. Multe dintre tablouri îl înfățișează pe Kelly purtând armura pe care el și membrii bandei sale o făcuseră din brăzdarele furate. Forma pătrată a acestor ținute i-a permis lui Nolan să transforme un bandit la drumul mare într-o „puternică figură totemică" – o rampă de lansare pentru o mare varietate de compoziții. În mod paradoxal, armura nu l-a salvat pe Kelly, întrucât poliția l-a împușcat de mai multe ori în picioare. **IZ**



Tânără în alb | Celia Calderón

1955 | ulei pe pânză | colecție privată

Artista mexicană Celia Calderón (1921–1969) este cunoscută mai ales pentru lucrările sale de grafică, cu toate că ea este și o pricepută pictoriță în ulei și acuarelistă. Aparent nu pare să existe o problemă rasială în Mexic. În timpul Conquistei, spaniolii s-au căsătorit nestingheriți cu autohtonii, iar urmașii lor aveau pielea de diferite nuanțe și trăsăturile cât se poate de variate: de la piele albă, ochi albaștri și păr deschis la culoare, la piele măslinie, păr negru și ochi închiși la culoare. Numărul mare de combinații posibile fac din chestiunea etniei o preocupare constantă în portretele mexicane. Cu toate acestea, este oarecum paradoxal faptul că nu atât sângele sau rasa, cât situația economică determină spiritul, temperamentul și concepția despre viață ale mexicanilor. Iar acest factor face din portret o formă artistică misterioasă. *Tânără în alb* a lui Calderón înfățișează o metisă; nasul acvilin, pielea arămie, coafura, cămașa albă cu broderie și picioarele goale – toate îi confirmă originea indigenă. Postura semiculcată a trupului și poziția mâinilor sugerează capitularea. Aerul ușor meditativ și dezinvoltura tinerei reflectă caracterul familial introspectiv, blând și retras al vieții mexicane, dar cam atât. Privitorul este cel care trebuie să umple spațiile goale: este bogată sau săracă, liberă sau asuprită, un membru al familiei sau o slujnică? Întrucât este înfățișată singură și într-un colț, aceasta provoacă un sentiment de ambiguitate și stânjeneală printre privitorii care sunt invitați să-și proiecteze prejudecățile asupra unui subiect altfel necunoscut. **AA**



Crearea păsărilor | Remedios Varo

cca 1957 | ulei pe panouri masonite | 52 x 62 cm | Museo de Arte Moderno, Ciudad de Mexico, Mexic

Pictorița suprarealistă Remedios Varo Uranga (1908–1963) s-a născut în Spania, în orașul Anglés, dar și-a petrecut o mare parte din viață în Mexic. A studiat la prestigioasa Academia de San Fernando din Madrid și apoi în Barcelona, înainte să se mute la Paris în 1937, pentru a scăpa de războiul civil din Spania. Aici a venit în contact cu suprarealiștii, prin soțul ei, poetul Benjamin Péret. A participat la Expoziția suprarealistă internațională din anul 1938, dar s-a mutat în Mexic în 1941, unde a rămas tot restul vieții. Tablourile sale au fost descrise în diferite moduri: suprarealiste, mistice, religioase și alchimice, în stilul lui Hieronymus Bosch. *Crearea păsărilor* este o sinteză a tuturor acestor elemente. Femeia cu ochii migdalați îmbrăcată în costum de bufniță, cu pene, ar putea fi chiar un autoportret, dat fiind că tabloul înfățișează simbolic însăși arta creatoare a picturii. Ea stă singură într-un atelier care seamănă mai mult cu un laborator, cu mașinării fanteziste. S-a spus adesea că preocuparea lui Varo față de mecanică arată influența tatălui său, inginer hidraulic. Bufnița reprezintă înțelepciunea artistului, care utilizează mecanica picturii prin intermediul aparatului paletă imaginar, pentru a picta păsări. Păsările sunt aduse la viață prin lumina venită de la o stea (reprezentând universul), amplificată de o lupă triunghiulară. Ele zboară apoi pe fereastră, tot așa cum tablourile lui Varo ajung la diferiți cumpărători. Pensula artistului-bufniță, legată de vioara de lângă inimă, ne sugerează că puterea creatoare a artistului derivă din valorificarea resurselor sufletului. **CK**



Russet | Morris Louis

1958 | culori polimerice sintetice pe pânză | 235,6 x 441 cm | MoMA, New York, SUA

Morris Louis Bernstein (1912–1962) a lucrat pentru scurt timp, în 1936, la atelierul-laborator al lui David Siqueiros, unde se foloseau culori industriale și tehnici mecanice. Însă vizita pe care a făcut-o în anul 1953 în atelierul lui Helen Frankenthaler l-a făcut să treacă de la imaginile figurative amenințătoare, pe care mai târziu le-a distrus, la pânzele pline de lumină din ultimii ani. Impresionat de efectul de pete pe care Frankenthaler îl obținea diluând culoarea pe bază de ulei până ajungea la consistența acuarelei, Louis a început să recurgă doar la această metodă. Rareori lăsa pe cineva să intre în atelierul său. Dimensiunile reduse ale atelierului nu-i îngăduiau să picteze decât o lucrare o dată, pe o bucată de pânză de mărimea standard de 2,4 metri, tabloul depășind uneori spațiul atelierului. După ce fixa ușor pânza de un cadru, turna culoarea lichidă mișcând pânza, pentru a facilita curgerea fiecărei culori în direcția dorită. Liniile verticale mai închise la culoare ne arată unde s-a adunat pigmentul când pânza, udă și grea, a venit în contact cu elementele transversale, un model repetat în seria *Valuri*, realizată în anii 1958 și 1959. Modul în care arată *Russet* ne dezvăluie direct procesul de creație: pelicule subțiri ca aripile unui fluture, ce se întind în formă de evantai pe toată pânza. Culoarea care pătrunde în capilarele fibrei face să dispară diferența dintre subiect și fundal, forțele naturii intuite în fuziunea celor două elemente. Prin reducerea importanței gestului autograf al artistului, Louis a slăbit legăturile dintre tendința „color field" și cunoscuta pictură gestuală a expresionismului abstract. **ZT**



Cadmiu | Emil Schumacher

1958 | ulei pe pânză | 170 x 131 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Emil Schumacher (1912–1999) a fost unul dintre artiștii fondatori ai unei noi școli de pictură apărute în Germania postbelică și a fost martor la apariția și cristalizarea artei abstracte nonreprezentative. Artele din Germania au suferit o schimbare radicală la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, iar opera lui Schumacher poate fi îndeosebi clasificată, din punct de vedere stilistic, în perioada antebelică și cea postbelică. După căderea dictaturii naziste, mai mulți artiști germani au putut să-și dezvolte cu adevărat stilul propriu – care fusese până atunci îngrădit din motive politice – și să ajungă la o expresie modernă. *Cadmiu*, numit astfel de la pigmentul galben care formează strălucirea metalică din acest tablou, e o lucrare destul de reprezentativă pentru opera postbelică a artistului: plină de lumină și de culoare. În anii 1950, Schumacher a acordat tot mai multă atenție texturii suprafeței lucrărilor sale, astfel încât cu greu se poate spune dacă este vorba de pictură sau de-a dreptul de sculptură. Culoarea în sine a fost lăsată să transpară din constrângerile convenționale ale liniei, astfel încât a devenit, de fapt, compoziție, având aceeași valoare cu modul de utilizare a liniilor. Lucrarea aceasta are ceva liric, dat de calitatea luminoasă a galbenului, care transpare din griul-albăstrui ce-l înconjoară, în timp ce niște linii de culoare mai închisă, ca niște cârcei delicați, își croiesc drum în toate direcțiile. Lucrările sale au primit recunoaștere internațională prin anii 1950, au păstrat-o de-a lungul vieții artistului și au fost expuse pretutindeni în lume. Modul lui Schumacher de utilizare a culorii și a liniei a adus o nouă tendință în artă, artistul fiind considerat unul dintre cei mai importanți și influenți artiști germani din era modernă. **TP**



Paysage | Syed Haider Raza

1958 | ulei pe pânză | 45,8 x 55,2 cm | colecție privată

Syed Haider Raza (n. 1922) este unul dintre fondatorii PAG, Progressive Artists' Group, creat în 1947 în Bombay, care își propunea, în artă, să-și concentreze atenția asupra problemelor sociale, iar nu asupra celor naționaliste. Membrii acestui grup au căutat să îmbrățișeze modernismul în lucrările lor, spre deosebite de opera mai tradiționalei Școli bengaleze. Mai mult, erau chiar elogiați fiindcă își foloseau lucrările pentru a-și face auzite cererile de dreptate socială, mai ales în satele din India. Raza a devenit cunoscut pe plan internațional după ce a absolvit École Nationale des Beaux-Arts din Paris în 1953, iar după trei ani avea să primească, în același oraș, prestigiosul Prix de la Critique. Cu toate acestea, Raza a făcut călătorii periodice în India, pentru a-și regăsi rădăcinile și iconografia țării natale. Cunoscut la început ca peisagist, și-a dezvoltat un stil mai abstract în anii 1950. *Paysage* a fost inspirat de intensitatea culorilor din lucrările unor artiști precum Cézanne și Vincent van Gogh. Artistul schimbase acuarela pe ulei nu cu mult timp înainte de crearea acestei lucrări, inspirate de studiile în străinătate asupra tehnicilor occidentale de pictură. În acest tablou folosește culoarea în mod simbolic: roșul domină și reprezintă suferințele îndurate în timpul foametei în satele indiene; tonurile de brun-închis dau o notă sumbră. Raza a folosit linii geometrice abstracte, pentru a înfățișa casele și oamenii, rezultând un amestec fascinant între o miniatură Rajput și stilurile postimpresioniste. Combinația de simbolism indian și de tehnici europene i-a câștigat artistului un public multicultural. **SZ**



Solvejg | Asger Jorn

1959 | ulei pe pânză | colecție privată

Artistul danez Asger Jorn (1914–1973) a făcut parte din câteva mișcări de avangardă, care i-au influențat revoluționarele demersuri artistice. CoBrA, grup format în anul 1948, și-a luat numele de la orașele Copenhaga, Bruxelles și Amsterdam, locurile de unde a apărut la mijlocul secolului un grup de abstracționiști de seamă. Artiștii care constituiau CoBrA erau preocupați să creeze lucrări care să scoată în evidență instinctele copilărești, precum spontaneitatea și impulsul. Mai târziu, Jorn a participat la întemeierea organizației Situationist International, alcătuită dintr-un grup de marxiști care criticau dur meritele capitalismului. Diferiți artiști și scriitori, printre care și Guy Debord, au stabilit o platformă comună cu scopul de a-și exprima opiniile politice radicale. *Solvejg* ilustrează tușele violente și culorile primare aprinse folosite adesea de Jorn în picturile sale fantastice, inspirate din folclor și mituri. De factură expresionistă, lucrarea aceasta poartă cu sine atât o acțiune, cât și un proces, datorită stilului ei energic. Deși Jorn a adus argumente împotriva stilului abstract, totuși lucrarea sa aderă la principiile fundamentale ale acestuia, de mișcare frenetică nestăpânită. Și totuși, *Solvejg* are o structură compozițională vagă, prin angrenarea diagonalei planului tabloului, astfel încât silueta aceea ambiguă pare a fi propulsată în sus, lăsând în urma-i învolburată niște dâre de un albastru aprins. Stilul independent al lui Jorn, o formă îmbogățită de abstracționism, este însuflețit de militantismul său în afara sferei artistice. Subliniind întotdeauna importanța studierii culturii, ne aducem aminte de el ca de un pictor care a dorit să remodeleze societatea. **MG**



Zid portocaliu cu negru | Franz Kline

1959 | ulei pe pânză | 169 x 366 cm | Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spania

Franz Kline (1910–1962) își descria tablourile drept „situații" și considera că arta bună transmite cu precizie emoțiile creatorului său. Lucrările sale cele mai cunoscute sunt pânze de dimensiuni monumentale, care păstrează o urmă vizibilă a procesului fizic intens ce a dus la crearea lor. Deși Kline susținea că lucrările acestea descriu anumite locuri, ele nu par totuși cârmuite de o logică obiectivă. Ca și lucrările colegilor săi, pictorii „gestuali" Jackson Pollock și Willem de Kooning, tablourile lui Kline par o transpunere spontană, gestuală, a voinței artistului, într-o formă materială. În mod normal, Kline lucra într-o paletă monocromă în alb și negru. Adăugarea unor dungi colorate groase și apăsate în *Zid portocaliu cu negru* sporește dinamismul și vitalitatea lucrării. Liniile negre par să formeze o rețea de tip expresionist, din care se varsă oranjul, verdele și roșul. Chiar dacă nu este evidentă distincția dintre fundal și subiectul reprezentat, totuși tabloul nu are nimic static. O varietate de posibile surse emoționale reverberează din tablou, invitându-ne să meditām continuu la sensurile sale. Dramatismul vieții lui Kline i-a sporit și mai mult statutul de simbol: ani în șir s-a străduit să aibă succes ca portretist și peisagist, a dobândit rapid recunoaștere internațională în anii 1950, când a început să picteze pur abstract, pentru ca mai apoi, în anul 1962, la doar 51 de ani, să facă un stop cardiac, în plină glorie. În calitatea sa de figură publică, ilustrează fenomenul „artistului renumit", care s-a răspândit foarte mult în lumea artistică americană de la jumătatea secolului XX. **NKM**



Diptic de pictură abstractă | Ad Reinhardt

1959 | ulei pe pânză | colecție privată

Primele tablouri ale lui Ad Reinhardt (1913–1967) au fost inspirate de Mondrian (1872–1944): culoare aplicată neglijent pe orizontal și pe vertical, după o structură regulată. Contemporan cu expresioniștii abstracți, maniera metodică a lui Reinhardt era tocmai opusul spontaneității primitive a lui Jackson Pollock. *Diptic de pictură abstractă* exemplifică stilul de pictură „neagră" care l-a făcut atât de cunoscut pe Reinhardt. Aproape imposibil de reprodus, pânzele acestea par de un negru uniform, suprafața lor sobră părând să fie o contestare a picturii – o artă lipsită de culoare și de lumină. Văzute de aproape însă, straturile de culoare aplicate cu atenție ne dezvăluie mici cantități de albastru, galben sau roșu, care alcătuiesc forma simplă de cruce grecească. În mod paradoxal, forma repetată și subliniată a acestei lucrări eclipsează tabloul, insistând asupra prezenței sale continue în serie și pe întinderea grilei. Codul vizual al lui Reinhardt, precum și riguroasele sale texte teoretice au influențat enorm o generație întreagă de artiști care lucrau în trei dimensiuni. Ca o reacție la emoționalismul și individualismul expresionismului abstract, artiștii aceștia preferau materialele prefabricate, formele geometrice simple și aranjamentele secvențiale. Minimaliștii vor argumenta că repetițiile reductive ale lui Reinhardt se opun oricărei interpretări. Totuși, pentru alții, dezvăluirile lente și parțiale ale tabloului și dorința pictorului de a crea o artă „fără suflu, fără vârstă, fără stil, fără viață, fără moarte, fără sfârșit" ne sugerează un conținut simbolic răsunător, care îl deosebesc pe acest artist de mai tinerii săi colegi. **ZT**



Calul cabrat | M.F. Husain

1950–1960 | ulei pe pânză | 75,5 x 65, 5 cm | colecție privată

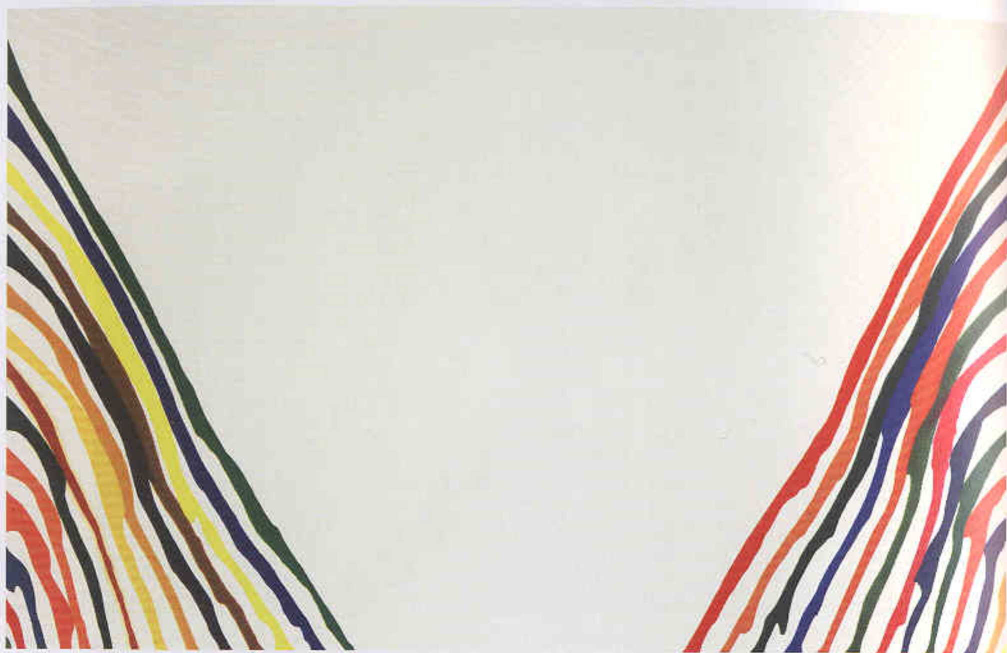
Născut în Pandharpur, Maharashtra, în 1915, Maqbool Fida Husain, cunoscut ca M.F. Husain, este un controversat artist indian contemporan – pictor, sculptor, gravor, fotograf și creator de filme. Câteva lucrări ale sale au fost criticate de unii hinduși, care nu sunt de acord cu faptul că a pictat zeitățile hinduse dezbrăcate. Totuși, geniul acestui artist depășește orice interpretare negativă a lucrărilor sale. M.F. Husain s-a mutat în Bombay la 20 de ani și aici a studiat la J.J. School of Arts. La început s-a întreținut pictând afișe de film și făcând jucării. A ajuns în atenția opiniei publice pentru prima dată în anul 1947, când unul dintre tablourile sale a fost expus de Societatea de Artă din Bombay. În același an a devenit membru fondator al Progressive Artists' Group. Inspirat de expresionismul occidental, grupul dorea să găsească o nouă modalitate prin care să înfățișeze realitatea indiană de după câștigarea independenței țării. M.F. Husain a creat o serie de tablouri cu cai, iar *Calul cabrat* ilustrează opera sa de maturitate. Tablourile sale prezintă un amestec de elemente indiene și europene, adaptate viziunii sale caracteristice. Deși M.F. Husain are un stil deosebit, se poate remarca totuși influența cubistă a lui Pablo Picasso. Cu toate acestea, tehnica sa specială de folosire a culorilor și de creare a conturului este un semn distinctiv al stilului propriu. Utilizează o gamă redusă de culori: alb și brun pentru trup, negru pentru coamă și coadă și un galben șocant pentru față. Fundalul roșu contrastează puternic cu calul alb. Tușele sigure ale lui Husain reușesc să ne dea senzația că picioarele calului chiar se mișcă. **SZ**



Lumina soarelui la etajul al doilea | Edward Hopper

1960 | ulei pe pânză | 101, 6 x 127 cm | Whitney Museum of American Art, New York, SUA

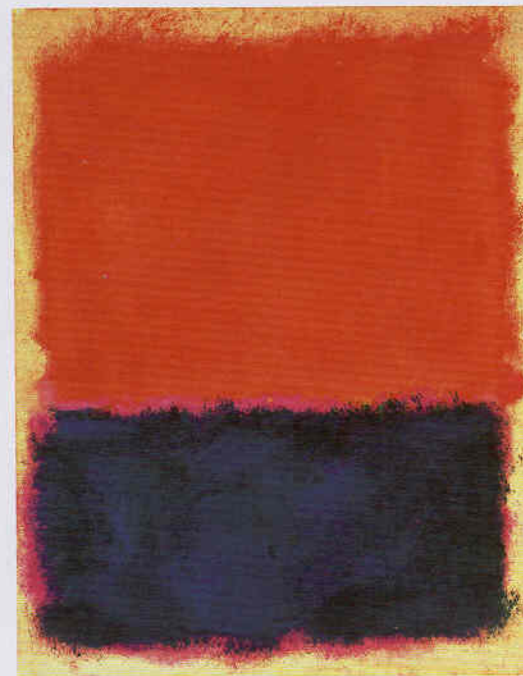
Două femei fac plajă la etajul superior al unei frumoase case cu șindrilă – parcă ar fi subiectul unei lucrări cochete, sexy și vesele, ușor frivole, dar, când e vorba de Edward Hopper (1882–1967), devine o scenă plină de fior. Este ca un instantaneu, o povestire și ne dorim să știm ce se întâmplă în ea. De ce par femeile atât de distante? Nu cumva femeia mai în vârstă, îmbrăcată cu o rochie neagră sobră, e pe punctul de a arunca vreo remarcă celei mai tinere, cu un costum de baie pe ea? Sau tânăra, încrezătoare în silueta-i frumoasă, o ignoră, pur și simplu, pe cealaltă? Dar înainte ca întrebările de genul acesta să înceapă să ne frământe, privirea ne e atrasă de compoziția generală: structura geometrică albă și impunătoare, acoperișurile ascuțite, scoase în relief de jaluzelele trase pe jumătate și încadrate de copacii verzi stufoși și de cerul liniștitor. Ca și în cazul celorlalte lucrări ale sale, mai ales din ultima perioadă a vieții, Hopper, pictor și gravor american, este obsedat de lumină – lumina soarelui, în cazul de față – și de contrastele și de umbrele pe care le poate crea. Personajele sale anonime se întorc spre lumină, stau în lumină sau, pur și simplu, sunt date în vileag de lumină. Autorul avea o capacitate remarcabilă de a picta lumina solară în așa fel încât să pară naturală, și se spune că ar fi zis că singurul lucru pe care dorea să-l facă era „să picteze lumina soarelui căzând pe o latură a casei". Adesea personajele sale stau jos, ca în acest tablou și în *Oameni stând la soare* (tot din 1960), separate unul de altul, izolate, îmbrăcate și nemișcate. Lucrarea aceasta îl prezintă pe Hopper la capacitatea sa artistică maximă, cizelându-și constant modul de a reda lumina, umbra și culoarea – o gamă în care se regăsește influența lui Mondrian. **JH**



Beta Lambda | Morris Louis

1960 | pigmenți polimerici pe pânză | 262 x 407 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

În anul 1953, după o vizionare în particular a tabloului *Munți și mare* (1952) al artistei new-yorkeze Helen Frankenthaler, pictorul american Morris Louis (Morris Louis Bernstein, 1912–1962) a început să caute metode inovatoare de aplicare a culorii. Executate împreună cu Kenneth Noland, un coleg de breaslă, iar mai târziu de sine stătătoare, în orașul Washington, experimentele lui Louis au schimbat cursul picturii. *Beta Lambda* este unul dintre cele aproximativ 160 de tablouri din seria intitulată *Unfurled*, creată în anii 1960–1961. Acest tablou enorm constă în două zone de benzi multicolore aflate față în față și separate de un mare spațiu alb. Firișoarele de culoare aflate de fiecare parte se unduiesc simultan, întâlnindu-se când și când în drumul lor. Tehnica folosită de artist consta în sprijinirea unor pânze neprelucrate de perete și vărsarea vopselei lichide Magna pe pânză, lăsând-o să fie absorbită de țesătură. Vopseaua – și într-o oarecare măsură și artistul – se supuneau pânzei, care nu era întinsă (de unde și relația asimetrică dintre cele două grupuri de linii și micul val existent la mijlocul ambelor laturi). *Beta Lambda* și *Unfurled* sunt considerate printre cele mai radicale picturi de la începutul anilor 1960. Nu ni se prezintă absolut nimic, o mare parte din pânză este lăsată goală, Louis eliminând cu totul și pensulația. Procedând astfel, minimalizează accentul pus de expresioniștii abstracți pe gestul mâinii și pe mintea pictorului, ceea ce îl plasează în fruntea tranziției de la expresionismul abstract la mișcarea Color Field. **AR**



Fără titlu | Mark Rothko

1960–1961 | ulei pe pânză | 60,8 x 48, 2 cm | colecție privată

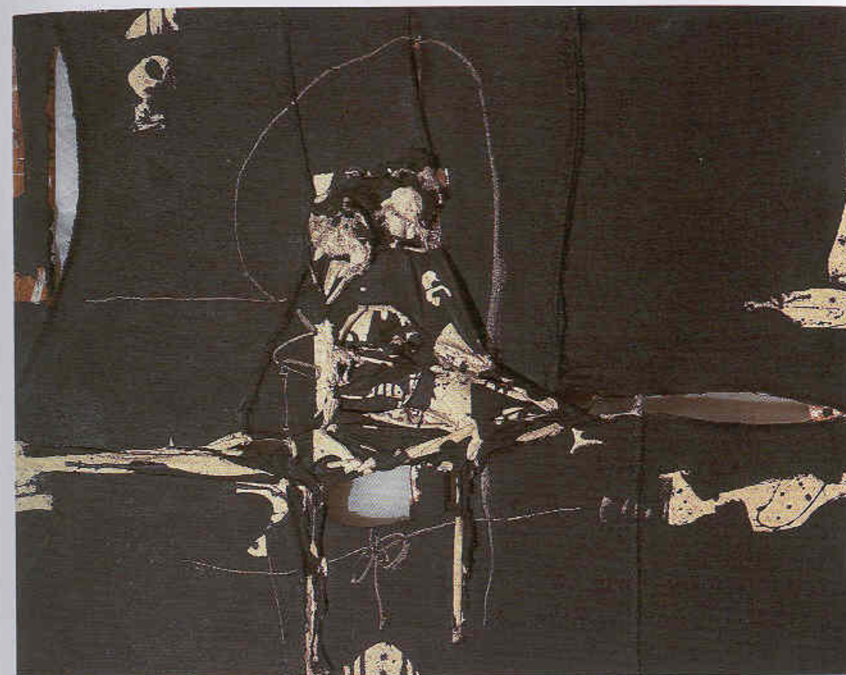
Mark Rothko (1903–1970) e considerat un artist abstract, deși el personal a refuzat această etichetare. Născut în Letonia (care, pe atunci, făcea parte din Imperiul Rus) într-o familie de evrei, Rothko a emigrat în Statele Unite în anul 1913. Și-a petrecut copilăria în orașul Portland din statul Oregon. După primirea unei burse, a frecventat Universitatea Yale între 1921 și 1923. Înainte de a absolvi, s-a mutat la New York, unde a urmat cursurile de la Art Students' League, sub îndrumarea pictorului Max Weber. Cu toate acestea, în arta sa, Rothko a fost, în esență, un autodidact. Primele sale lucrări au fost peisaje de factură expresionistă, compoziții și naturi moarte. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, numeroși artiști europeni au emigrat în Statele Unite, inclusiv cei asociați cu mișcarea suprarealistă. Aceștia l-au influențat enorm pe Rothko, care a început să aplice în lucrări teoriile lui Jung în ce privește subconștientul colectiv, orientându-și astfel creația spre o manieră mai abstractă. La sfârșitul anilor 1940 a decis să elimine complet figurativul din lucrările sale, ajungând să creeze lucrări abstracte, pline de culoare, care l-au făcut atât de faimos în zilele noastre. Aparent simplă, *Fără titlu* ne arată, de fapt, un proces minunat și complex în plină desfășurare. Partea superioară a tabloului, de un roșu strălucitor, reușește să creeze un contrast puternic cu zona albastră-închis de dedesubt, înconjurată de un nimb de culoare roz intens. Culorile pure ale lui Rothko sunt încărcate de emoții și de idei. Pe măsură ce ochii se obișnuiesc cu lumina emisă de tablou, mintea ne este învăluită de câmpul de culori și suntem fermecați de calda interacțiune a tonurilor folosite de artist. **JJ**



Copil dormind | Will Barnet

1961 | ulei pe pânză | 157 x 122 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, SUA

Instruit în metodele tradiționale de desen și pictură de către impresionistul Philip Hale la School of the Museum of Fine Arts, din Boston, New England, Will Barnet (n. 1911) a sosit în Manhattan în 1931, cu scopul de a studia la progresista instituție Art Students' League. În acest mediu liberal, Barnet a putut experimenta și a fost atras de calitățile minimaliste ale gravurii, care au influențat în mare măsură dezvoltarea acelui grafism propriu stilului său figurativ abstract. În *Copil dormind* Barnet ne-o înfățișează pe fiica sa, Ona, stând în poala soției sale, Elena. Este o imagine delicată, lipsită de perspectivă, în care forțele motrice sunt sobrietatea liniei, forma plată, utilizarea minimală a culorilor și armonia construcției. Rezultatul constituie o paradoxală combinație vizuală și intelectuală de reprezentare figurată și abstracționism. La prima vedere, ni se pare că este un moment de intimitate între mamă și copil. Totuși, la o examinare mai atentă, îți dai seama că nu este vorba de un realism ilustrativ, ci de abstractizarea pură a figurilor, creată de plasarea intenționată pe pânză a unor forme plate minimaliste. Nici pânza nu este liniștită, ci debordează de dinamism, fiindcă juxtapunerea dintre formele verticale și cele orizontale creează o tensiune atât de mare încât și mama, și fiica par să se desprindă de pânză. Privit ca o reacție împotriva mișcărilor abstracte și expresioniste, *Copil dormind* este omagiul adus de Barnet tradițiilor iconografice, umaniste, portretistice și religioase. Artistul a creat o imagine originală și totodată universală: o variantă laică a Fecioarei cu Pruncul. **SA**



Tabloul 150 | Manolo Millares

1961 | ulei pe pânză | 131 x 162 cm | Tate Collection, Liverpool, Marea Britanie

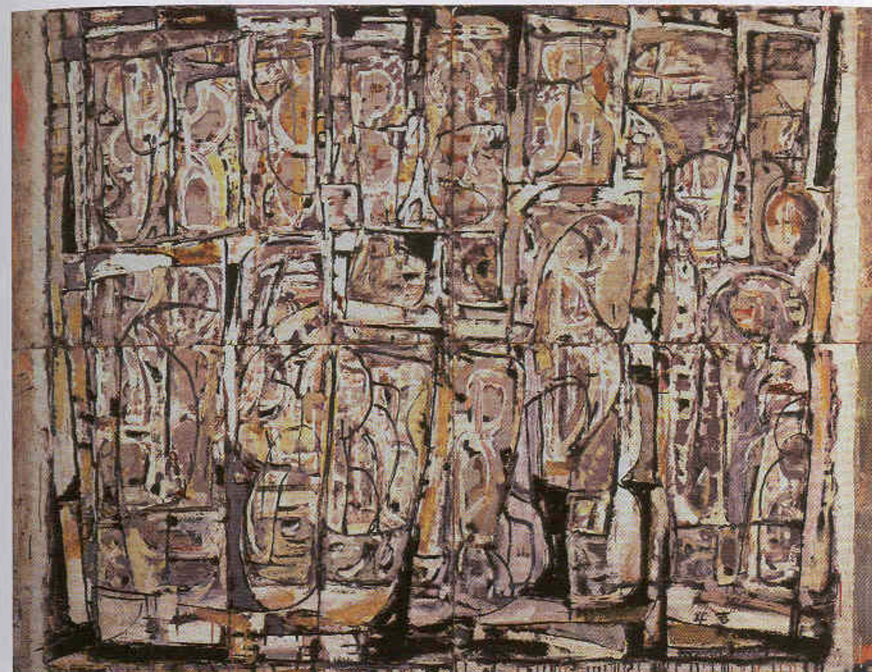
Manolo Millares (1926–1972) s-a născut în Insulele Canare, a fost un autodidact și membru fondator al grupului avangardist El Paso. Mai este asociat și cu informalii, un grup de artiști care considerau că arta ar trebui eliminată din teorie și concepte. Probabil că Millares este cunoscut cel mai bine pentru colajele sale cu materiale precum nisipul, ziarele, ceramica, lemnul și țesăturile. Și metoda sa unică de lucru – ruperea, strângerea, legarea și coaserea materialelor la un loc – a ajutat la recunoașterea sa ca artist internațional de seamă. Afectat de perioada crudă și sângeroasă a războiului civil din Spania, artistul a fost fascinat de cele două concepte opuse: construirea și distrugerea. În anii 1940 a fost influențat de lucrările suprarealiștilor, mai ales de Paul Klee, și a început să creeze pictograme fantastice. Până la jumătatea anilor 1960 a utilizat o gamă de culori foarte sobră și restrânsă, creând imagini abstracte care evocau totuși un soi de entitate omenească. A fost preocupat de ideea „homuncusului", acea făptură omenească miniaturală ce poate reprezenta omul în starea sa primară. Tema aceasta a apărut în lucrările sale după anul 1958, la fel ca *Tabloul 150*. Pictată în tonuri de negru, ocru, brun și albastru, lucrarea de față apare în puternic contrast cu lucrările mai pline de culoare, produse de Millares în anii care au urmat. Privitorul poate descifra o siluetă care ține mâinile întinse și care atârnă în adâncimile celei mai negre deznădejdi. *Tabloul 150* întrupează ideile lui Millares referitoare la construire și la distrugere și se numără printre lucrările sale cele mai admirate. **AV**



Antropometrie fără titlu | Yves Klein

1961 | acrilic pe hârtie pe pânză | 156 x 108 cm | Musée Cantini, Marsilia, Franța

Yves Klein (1928–1962) este cunoscut îndeosebi pentru faptul că picta fără pensule. Aplica vopseaua inventată și brevetată de el, dar niciodată comercializată pe piață – International Klein Blue –, pe hârtie, folosind niște modele goale. Prezentând *performances*, Klein colora corpurile modelelor punându-le să se așeze sau să se miște pe hârtie și pe pânză. În timp ce adepții expresionismului abstract erau obsedați de posibilitățile culorii, Klein își obliga spectatorii să chibzuiască la importanța pânzei. Prin arderea pânzelor, el voia să scoată în evidență vulnerabilitatea țesăturii, transformând un material folosit pentru a crea iluzia veșniciei picturale într-unul dureros de muritor. Klein s-a născut la Nisa și a locuit în Japonia, înainte de a se muta la Paris. Timpul petrecut în Japonia l-a făcut să fie fascinat de *la Vide* sau golul, pe care Klein îl înțelegea ca o stare de nirvana separată de influențele materiale, pământești. Prima lui serie de pânze a fost total monocromă, în acest spirit al purității. Deși folosea multe culori, totuși pe la sfârșitul anilor 1950, ajunsese să picteze doar cu pigmentul albastru intens care devenise marca sa: albastrul Klein. În *Antropometrie fără titlu* artistul ne demonstrează modul cum a reinventat conceptul de nud. De pe pânză par să se ivească imaginile repetate și vagi ale unui nud de femeie, de parcă s-ar apropia de privitor printr-un fel de văl. Nudurile nu sunt complet reprezentate, nici măcar nu-ți poți da seama clar că sunt dezbrăcate. Trupul dezbrăcat a fost instrumentul cu care s-a executat lucrarea, dar totodată și subiectul ei. Obsedant de frumoasă și de incitantă, lucrarea lui Klein redefinește conceptul de „pictură". **AH**



Mănăstire | Ian Fairweather

1961 | pigmenți polimerici și guașă pe carton | 142,3 x 185,4 | National Gallery of Australia, Canberra

Născut în Scoția, Ian Fairweather (1891–1974) a început să deseneze serios în timp ce era prizonier în Primul Război Mondial. Tot în acea perioadă a învățat singur chineza, interesându-se de viața din Asia orientală. În anii 1930 a început să lucreze cu diferiți artiști australieni, stabilindu-se în cele din urmă în Australia, după ani mulți de călătorii prin China, Bali și alte țări din Orientul Îndepărtat. A trăit mulți ani izolat pe insula Bribie, la nord de Brisbane. Arta sa a fost influențată de interesul pentru caligrafie și pentru scrierea chinezească și a trecut de la figurile tonale, la un stil mai liniar și la utilizarea restrânsă a culorilor. În anii 1950, artistul a început să creeze lucrări de dimensiuni mai mari și a trecut de la folosirea guașelor groase pe materiale de proastă calitate, la culori polimerice sintetice, amestecate adesea cu guașe. La sfârșitul anilor 1950, Fairweather a trimis 36 de picturi abstracte la Macquarie Gallery și acestea s-au bucurat de o mare apreciere. Prin ele a ajuns la lucrări de felul celei reproduse aici, care a câștigat premiul McCaughey, sau a *Epifaniei*, pictată în anul următor, despre care Fairweather a spus adesea că este cea mai bună lucrare a sa. Mulți consideră că *Mănăstire*, lucrarea achiziționată de National Gallery of Australia, este o adevărată capodoperă. Ea denotă influențe cubiste și interesul artistului față de caligrafie. Artistul australian James Gleeson a spus că *Mănăstire* este „un hibrid fascinant, remarcabil, între tradițiile picturale europene și caligrafia chinezească". *Mănăstire* a întărit reputația lui Fairweather de a fi unul dintre cei mai mari artiști ai Australiei. **AV**



Hartă | Jasper Johns

1961 | ulei pe pânză | 198 x 313 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

În anul 1435, s-a făcut prima dată analogia picturii cu o fereastră. Scriind în *De Pictura*, Leon Battista Alberti s-a folosit de analogie pentru a sugera faptul că pictura este, în principal, ca o fereastră care ne îngăduie să aruncăm o privire în lumea prezentată de ea. Cel puțin până la începutul modernismului, în a doua jumătate a secolului XIX, pictura s-a conformat acestui model și a fost considerată iluzorie în sine. Însă modernismul, cu repertoriul său de tehnici radicale de pictură, a pus la îndoială acest concept dominant, până într-acolo încât distincția dintre realitate și iluzie devenea acum ceva ce nu ne mai era dat obligatoriu. Importanța lucrării de față reiese mai ales din capacitatea sa de a capta atât de bine deosebirea dintre real și iluzoriu încât cele două devin aproape ireconciliabile. Jasper Johns (n. 1930) introduce în pictură fragmente de matrițe pentru litere care trimit la nume de locuri. Totuși, aceste informații bidimensionale, grafice sunt prezentate tendențios pe fundalul unor reprezentări brute, al unor tușe expresioniste și elemente de colaj, ambele procedee contribuind la ancorarea fermă a lucrării în sfera tridimensională. Lucrarea este atât de interesantă tocmai datorită capacității de a combina ținte ce se exclud reciproc – în cazul acesta bi- și tridimensionale –, dar și diferite forme de înțeles. Aceste paradoxuri vizuale reprezintă doar un element al proiectului lui Johns în ansamblul său, proiect ce se constituie atât într-o critică, cât și într-o meditație asupra importanței picturii ca limbaj vizual. **CS**



Le Gros | Franz Kline

1961 | ulei pe pânză | 105 x 134 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

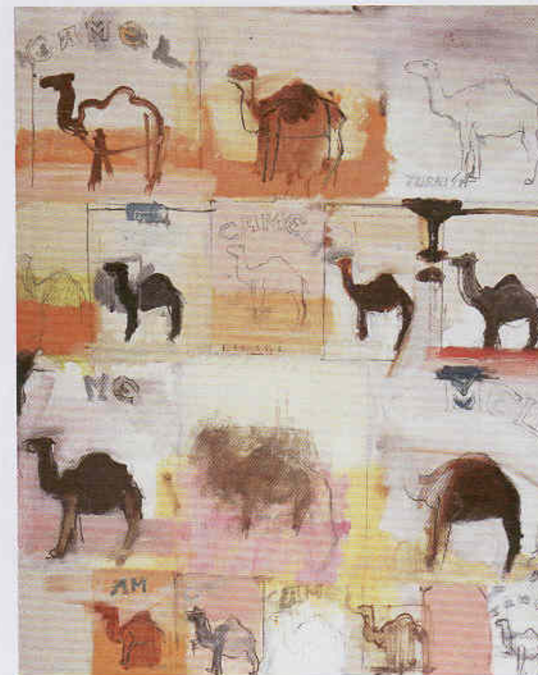
Franz Kline (1910–1962) s-a născut în Wilkes Barre, statul american Pennsylvania, și a avut parte de o copilărie chinuită după sinuciderea tatălui său în 1917. Mama s-a căsătorit, iar Kline a stat câțiva ani într-o instituție pentru băieții rămași fără tată. Mai târziu, artistul avea să se refere la această instituție ca la un „orfelinat". În timpul liceului a devenit interesat de artă și a început să deseneze în timp ce se recupera după un accident ce-l imobilizase temporar. În 1931, a început oficial studiul artistic, în Boston, iar în 1935 s-a dus în Anglia, ca să studieze la Heatherley's School of Fine Art din Londra. La început, arta lui s-a exprimat în lucrări figurative, iar la întoarcerea în Statele Unite a realizat vederi urbane realiste, într-un vag limbaj expresionist. Willem de Kooning avea să-l influențeze enorm pe Kline, care la sfârșitul anilor 1940 a adoptat un stil abstract radical, total definit de primele sale lucrări figurative. *Le Gros* face parte dintr-o serie de lucrări mari ce se definesc prin puternice forme liniare albe și negre și printr-o compoziție neobișnuită. Kline folosea pensule industriale mari pentru a realiza acele dungi late, rapide, de negru, care alcătuiesc o cușcă solidă pentru planurile și porțiunile de spațiu alb. Lucrările sale abstracte au fost bine primite după o expoziție din anul 1950 la Galeria Egan, iar cariera lui, care până atunci fusese lipsită de succes, a luat avânt. Lucrările lui au ceva aparte și-l plasează în fruntea mișcării expresioniste abstracte. **TP**



Am chef de dragoste | David Hockney

1961 | ulei pe pânză | 128 x 101 cm | Royal College of Art, Londra, Marea Britanie

De-a lungul carierei sale, David Hockney (n. 1937) a experimentat diferite stiluri și materiale, nu numai ca pictor, ci și ca desenator, gravor, fotograf și scenograf. Atrăgea deja atenția încă de pe când era student la Royal College of Art din Londra, pe la sfârșitul anilor 1950. Alături de tinerii săi colegi de breaslă din Londra, Peter Blake și R.B. Kitaj, este adesea considerat printre pionierii mișcării Pop Art britanice. În lucrarea de față a introdus un text scris de mână și matrițe pentru cifre ce amintesc de graffiti sau de reclamele executate manual. Modul intenționat naiv de redare a siluetei și a clădirilor contrastează cu măiestria artistului în ce privește desenul. Dar în ciuda prezenței acestor elemente tipice pentru Pop Art, tabloul are o încărcătură emoțională care îl deosebește de alte lucrări care aparțin mișcării. Tușele late din colțul din stânga sus, care arată în jos spre figură și care sugerează un nor de furtună sau poate un semn mai metafizic, dau lucrării un aer amenințător și extrem de tensionat. Fața neclară a figurii din centru îl atrage pe privitor într-o poveste – ce ar putea fi comică sau tragică – și totodată îl îndeamnă să caute sensul unor simboluri, precum inima roșie și cornul alb. Mâinile lui Hockney creează o atmosferă mitică, prin combinarea elementelor vizuale familiare cu opțiunea formală pentru culori și linii. Lucrarea aceasta dovedește aptitudinea de a vedea și capacitatea lui Hockney de a reda ciudat, dar și evocator lucrurile obișnuite. **AR**



Cămile | Larry Rivers

cca 1962 | ulei și colaj pe pânză | 162,5 x 129, 5 cm | Fitzwilliam Museum, Cambridge, MB

Muzicianul, pictorul, sculptorul și designerul new yorkez Larry Rivers (1923–2002) a fost un om al vremii și al locului în care a trăit, tot așa cum lucrarea *Cămile* e o pictură a locului și a vremii în care a fost realizată. Rivers era una dintre figurile de seamă din grupul de artiști newyorkezi care au îndreptat expresionismul abstract pe un făgaș mai figurativ. În *Cămile*, Rivers se joacă cu imaginea și cuvintele pe care le recunoaștem imediat ca fiind de pe pachetele de țigări Camel – standardul culturii americane „la modă" în vremea sa. Îi plăcea foarte mult să picteze pachete de țigări, fiind fascinat de simbolistica imaginilor de pe pachete și de combinația dintre artă și obiectiv comercial. În lucrarea aceasta, imaginea cămilei suferă 16 procese diferite, pornind de la desenul ei precis (sus, în dreapta), la pictură (rândul al doilea, dreapta) până la absența ei, am putea spune (centru, rândul de jos). Uneori apare întregul cuvânt „cămilă", alteori doar câteva litere. Tabloul acesta ne dă câteva indicii clare în ce privește îndemânarea lui Rivers de desenator, colorist și pictor, după tiparul expresioniștilor abstracți precum Jackson Pollock. Imaginea repetată – utilizată cu efect simbolic de Andy Warhol – era o tehnică preferată de Rivers, la fel de mult ca și colajul. *Cămile* a fost considerată o „improvizație" pe tema imaginii cămilei. Ea este ca un ecou al anilor în care Rivers era saxofonist de jazz, în relații cu muzicieni precum legendarul trompetist Miles Davis. Rivers, care îl considera pe Gustave Courbet, pictorul francez din secolul XIX, o mare sursă de inspirație, a devenit o personalitate influentă tocmai datorită acestui amestec îndrăzneț de imagini comerciale și procedee artistice deosebite. **AK**



200 de cutii de supă | Andy Warhol

1962 | pigmenți polimerici pe pânză | 183 x 254 cm | colecție privată

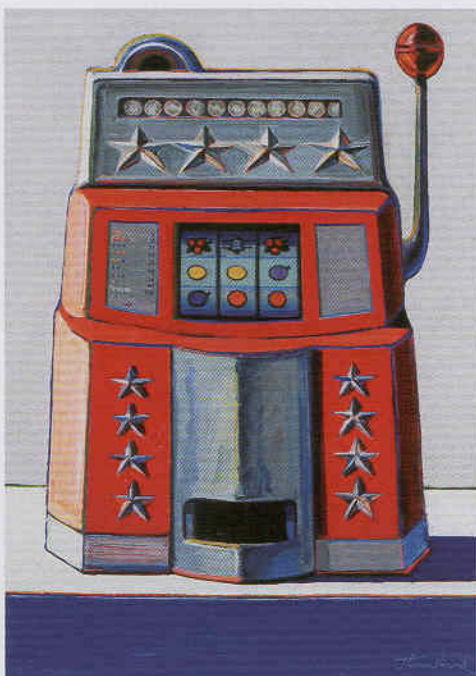
Născut în Pittsburgh, Pennsylvania, Andy Warhol (1928–1987) este, neîndoielnic, unul dintre cei mai importanți artiști ai secolului XX. A studiat arta publicitară la Carnegie Mellon University din Pittsburgh, înainte să se mute la New York în 1949. A lucrat – și a avut succes – ca ilustrator de reviste și în mediul publicitar. Cofondator al Pop Art, mișcare ce a apărut în Statele Unite în anii 1950, a devenit treptat director și producător artistic al unor artiști din domeniul muzicii și al cinematografiei. Mulți dintre aceștia au lucrat ca asistenți ai săi în infamul său atelier cunoscut sub numele de „Fabrica". Pop Art era considerată o alternativă la expresionismul abstract, larg răspândit în America la acea vreme. Adepții acestei mișcări erau preocupați de limbaj, de imagistică și de mass-media culturii americane postbelice. În anii 1960 Warhol a început să fie interesat de impactul vizual al obiectelor de consum americane, cum ar fi sticla de Coca-Cola și cutiile de supă Campbell. Pictată în 1962, lucrarea aceasta este emblematică în ce privește preocuparea lui Warhol față de valorile culturale americane. Luând ca model un produs marca Campbell, a pictat o serie de două sute de cutii de supă identice, în roșu, galben și alb, aranjându-le într-o ordine perfectă. Modul acesta deosebit de preluare a obiectelor din viața cotidiană americană și refolosirea lor în lucrări comerciale a devenit semnul distinctiv al lui Warhol. Lucrarea de față a constituit o încercare de a defini un simbol american recunoscut de toată lumea. Warhol susținea că a mâncat zilnic supă Campbell la prânz, în cea mai mare parte din viață. JJ



Leda și lebăda | Cy Twombly

1962 | ulei și creioane pe pânză | 190 x 200 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Artistul abstract american Cy Twombly (n. 1928) s-a născut în orașul Lexington, statul american Virginia. A urmat cursurile de artă în câteva instituții prestigioase, printre care și School of the Museum of Fine Arts din Boston (1947–1949), la Washington, și Lee University din Lexington, iar din 1950 până în 1951 la Art Students' League din New York. Acolo l-a cunoscut pe artistul Robert Rauschenberg, care l-a îndemnat să-și continue studiile la Black Mountain College din statul Carolina de Nord, unde l-a întâlnit și pe impresarul muzical John Cage. Pe atunci predau în acea școală artiști de frunte, ca Franz Kline, Robert Motherwell și Ben Shahn. Îndeosebi Kline l-a influențat într-o mare măsură. Twombly a avut prima sa expoziție personală la Galeria Kootz din New York, în 1951. Bursa primită de la Virginia Museum of Fine Arts i-a dat apoi ocazia de a face călătorii în nordul Africii, în Franța, Spania și Italia. În anii 1950 s-a înrolat în armată criptolog, ceea ce a dus la o adevărată cotitură în arta sa. În 1959, Twombly a emigrat în Italia, la Roma, unde a lucrat cel mai mult. În *Leda și lebăda* a îmbinat cu lejeritate pictura, scrierea și desenul, într-un mod nemaiîntâlnit. Estompând granița dintre aceste procedee, Twombly oferă privitorului o experiență vizuală și artistică nouă, prin modul cum interpretează celebrul mit grecesc. Lucrarea este caracteristică stilului său din anii 1960, când utiliza semne erotice și subiective și începuse să picteze cu culori foarte vii pe fundal alb. JJ



Jackpot Machine | Wayne Thiebaud

1962 | ulei pe pânză | 97 x 69 cm | Smithsonian Art Museum, Washington, DC, SUA

Născut în Mesa, statul Arizona, din părinți mormoni, Wayne Thiebaud (n. 1920) a avut diverse slujbe, printre care și cea de animator la studiourile Walt Disney și de ilustrator la o pagină umoristică periodică; se afla în United States Air Force în al Doilea Război Mondial. Thiebaud a fost unul dintre personajele-cheie în definirea realismului american contemporan cu impenetrabilele sale picturi ale unor obiecte obișnuite, tipic americane, cum ar fi sendvișuri, automate cu gumă de mestecat, jucării și alimente din bufetele cu autoservire. El realizează aceste naturi moarte cu forme geometrice simple și cu o utilizare intensă a luminii, ce sugerează adesea fotorealismul. Într-o nuanță evident nostalgică, Thiebaud pictează într-un stil semiabstract o reclamă de demult la plăcerile uitate ale vieții americanilor din clasa de mijloc. Culorile și formele din acest tablou – tonurile îndrăznețe de roșu, cele curate de albastru și chiar steluțele – fac din steagul american un produs nou. Înfățișarea lustruită și culorile metalice ne arată una dintre numeroasele plăceri de masă din cultura consumistă americană. Prezentând variații de pătrate și ovaluri, structurate cu ajutorul pigmenților intenși și a umbrelor bine definite, *Jackpot Machine* ne ilustrează visul american al ocaziei de îmbogățire rapidă, printr-un portret agreabil și digerabil al unui joc. Astfel de teme, ce țin de excesele consumatorului, leagă lucrările lui Thiebaud, în majoritatea lor, de curentul Pop Art, însă la el lipsește judecata morală caracteristică mișcării. Thiebaud, dimpotrivă, amintește de inocența și de prospețimea copilăriei, consumul comercial evocând amintirile și dorințele legate de visurile americane. **SWW**



Prima pastă de dinți | Derek Boshier

1962 | ulei pe pânză | 76 x 137 cm | Sheffield Galleries and Museums Trust, Sheffield, MB

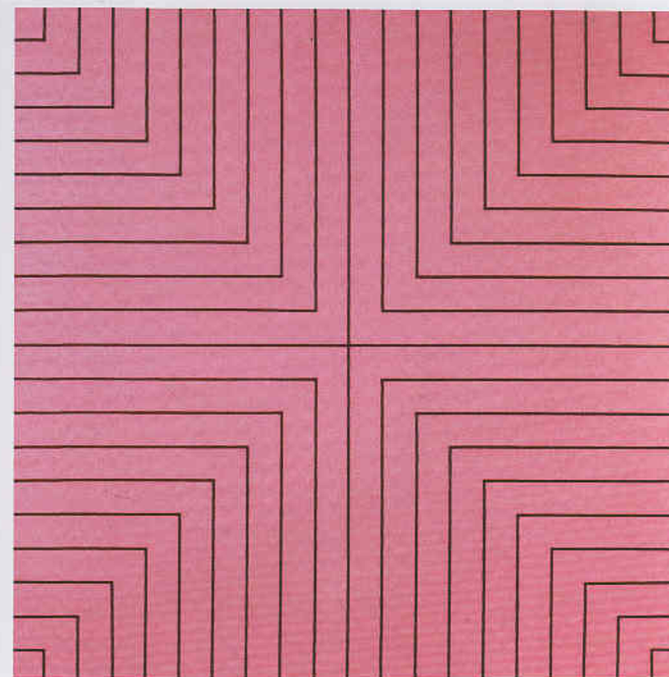
Derek Boshier (n. 1937) a studiat în Londra, la Royal College of Art, și s-a impus atenției publice la începutul anilor 1960, ca reprezentant al Pop Art britanic. Lucrările sale înfățișează adesea lumea bunurilor de consum: frecvent se joacă în mod comico-ironic cu imagistica populară și cu reprezentările grafice cotidiene. Boshier a pictat mai multe lucrări inspirându-se dintr-o reclamă la pastă de dinți, cum este cea de față, lucrările sale fiind interpretate de obicei ca o critică a ușurinței cu care mass-media poate manipula spectatorul. În *Prima pastă de dinți* este reprezentat un bărbat prins în capcană în interiorul unui tub de pastă – un produs tipic pentru consumul de masă – și care se străduiește să scape de acolo. Omul este micuț față de pasta imensă, de un roșu strident cu alb. Stând cu mâinile întinse, figura amintește de forma și de simetria *Omului vitruvian* al lui da Vinci, faimoasa imagine renascentistă a frumuseții omenești. S-ar putea spune că Boshier inversează această figură, pentru a crea o imagine cât mai vie a capcanei în care e prins omul. Adepții Pop Art își propuneau să desființeze ierarhiile dintre arta „superioară“ și cea „inferioară“, în tehnică și în tematica lucrărilor. Ceea ce a realizat Warhol prin serigrafie, Boshier creează cu ajutorul culorii. Culorile sunt puse uniform și arată de parcă ar fi fost imprimate, iar nu pictate. Ele contribuie la depersonalizarea figurii din imagine, reprezentând-o ca pe un participant, ca pe o rotiță din angrenajul obiectelor produse în masă. Boshier a practicat o artă eclectică, lucrând nu numai ca pictor, ci și ca artist conceptual, producător de filme, fotograf și grafician pentru David Bowie și The Clash. **CM**



Drinka Pinta Milka | Derek Boshier

1962 | ulei pe pânză | 152 x 121 cm | Royal College of Art Collection, Londra, Marea Britanie

În timpul perioadei sale pop, Derek Boshier (n. 1937) a realizat mai multe picturi figurative despre efectele consumismului și ale mass-media asupra societății britanice din vremea respectivă. Acestea au fost expuse în 1962, la expoziția „Image in Revolt" de la Galeria Grabowski din Londra, împreună cu lucrări ale lui Frank Bowling. *Drinka Pinta Milka* se referă la o campanie publicitară la tableta de ciocolată cu lapte Cadbury, care avea un slogan faimos: „La 250 de grame, un pahar și jumătate de lapte nedegresat". Boshier pictează acel pahar cu laptele curgând peste și în oamenii care cad în spațiu, împreună cu tabletele de ciocolată. Titlul face referire la o campanie de informare publică prin care cetățenii erau sfătuiți să bea „Drinka Pinta Milka", ca să-și mențină sănătatea. Boshier considera că informațiile de acest gen reprezentau partea sinistră a asistenței sociale în Anglia postbelică – un control social exercitat cu superioritate de câțiva aleși asupra celor mulți. Oamenii săi identici, fără chip, modelați și strămutați de către lapte, fac parte dintr-un portret-robot ce formează o structură rigidă și mai mare. Așadar, nu numai laptele e omogenizat. Pop Art se ocupa de mult cu „distrugerea" imaginilor considerate sacre și, în timp ce Jasper Johns recontextualiza stelele și dungile, Boshier folosea steagul britanic, care aluneca și cădea împreună cu oamenii, pentru a sugera prăbușirea bătrânei națiuni imperiale în urma consumismului global. La început un motiv Pop Art, steagul britanic Union Jack a devenit el însuși apoi o marfă la modă, fiind plasat pe numeroase articole produse în serie, subminându-se astfel autoritatea pe care o reprezenta, cu toate că definea identitatea națională britanică. **KM**



Delaware Crossing | Frank Stella

1962 | culori alchidice pe pânză negrunduită | 30,5 x 30,5 | Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, SUA

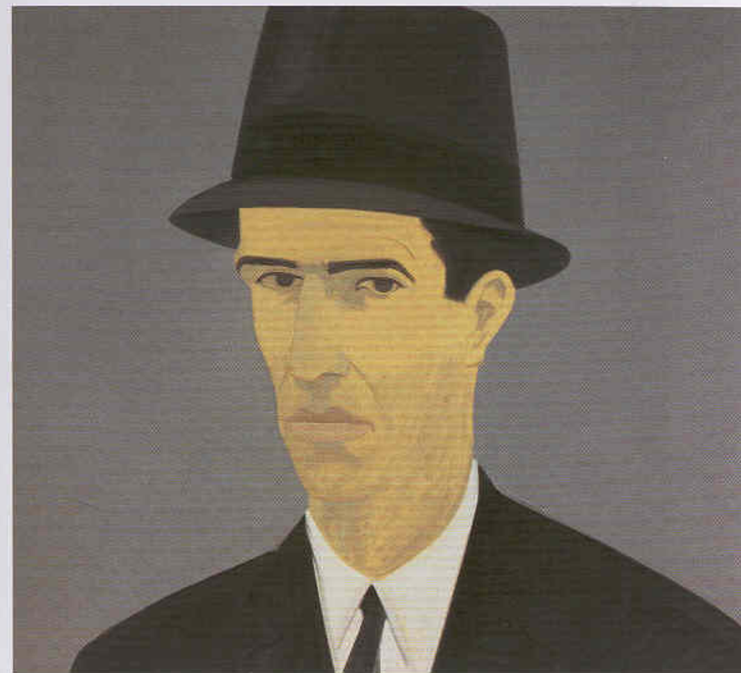
Delaware Crossing face parte dintr-o serie de șase lucrări minimaliste pe care tânărul Frank Stella (n. 1936) le numea „picturile Benjamin Moore" – Benjamin Moore fiind numele vopselei alchidice pe care o folosea. Fiecare lucrare din serie constă într-un model alcătuit din linii regulate separate de dungi mai late, pe o pânză pătrată. Fiecare tablou este pictat cu o altă culoare din gama Benjamin Moore. Stella și-a dovedit gustul pentru combinațiile matematice de formă și culoare realizând 36 de versiuni mai mici ale acestor lucrări și înfățișând fiecare dintre cele șase modele în fiecare culoare, dintre cele șase, pe rând. În replică la expresioniștii abstracți, care dominau pe atunci scena artistică americană, Stella încerca să creeze tablouri care să excludă în mod strict nu numai reprezentarea, ci și țelurile individualiste romantice, de autoexprimare și spontaneitate. Folosirea culorii nu are nici valoare emotivă, nici decorativă. Privitorul are în față o suprafață pictată care este exact ce este, nici mai mult, nici mai puțin. După cum spunea Stella: „ Vezi ce se vede". Artistul își descria obiectivul ca fiind „scoaterea afară forțată a spațiului iluzoriu din pictură, într-un ritm constant, prin folosirea unui model riguros". Stella a fost acuzat că a făcut pictura mecanică și impersonală, opinie încurajată chiar de artist, prin discuția sa despre pictura „sistemică", creată prin aplicarea unei serii de reguli. Și totuși, tabloul de față este tot atât de deosebit și de unic ca orice altă lucrare de artă din secolul XX. Având în vedere puritatea și energia tabloului, nu ar fi putut fi pictat de nimeni altcineva în afară de Stella. **RG**



Forget it! Forget me! | Roy Lichtenstein

1962 | ulei și magna pe pânză | 203,2 x 172,7 cm | Rose Art Museum, Waltham, SUA

În 1964, un articol considerat scandalos acum, din revista *Magazine*, punea întrebarea: „Este Roy Lichtenstein cel mai netalentat artist din Statele Unite?" Articolul susținea capacitatea deosebită a lui Lichtenstein (1923–1997) de a stârni controverse cu uriașele și impenetrabilele sale imitații ale benzilor desenate. Ca și Andy Warhol și Claes Oldenburg, el respingea conceptul de artist văzut ca un geniu creator spontan. Lichtenstein a îmbrățișat însă un stil care a ajuns să fie cunoscut sub numele de Pop Art, caracterizat de referințe explicite la cultura de masă și care încerca să submineze seriozitatea artei „superioare" tradiționale. *Forget it! Forget me!* are acea notă ironică specială, care caracterizează o mare parte din opera lui Lichtenstein. Culorile sunt îndrăznețe, chiar stridente. Punctele Benday, care dau pânzei textura, o fac să arate de parcă ar fi un articol de serie, chiar dacă fiecare punct a fost desenat încet de mână. Cât privește personajele, ele nu înfățișează în mod plauzibil niște oameni reali, ci niște idealuri de bărbați și de femei. Bula cu text și conținutul său la fel de stereotip și de ambiguu anulează orice încercare a tabloului de a transmite o emoție sinceră sau un sens profund. Întreaga scenă e atât de plină de șabloane încât ni se pare înșelător de familiară. Însă ușurătatea aparentă a conținutului e dezisă de precizia execuției lucrării și de dimensiunile ei uriașe. Modul în care Lichtenstein înțelegea să critice cultura, reproducându-i simbolurile cele mai cunoscute într-un cadru nou, avea să devină o tendință majoră în arta de la sfârșitul secolului XX. Acum, Lichtenstein este considerat de cei mai mulți unul dintre cei mai de seamă pictori americani ai vremii sale. **NKM**



Passing | Alex Katz

1962–1963 | ulei pe pânză | 182 x 202 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

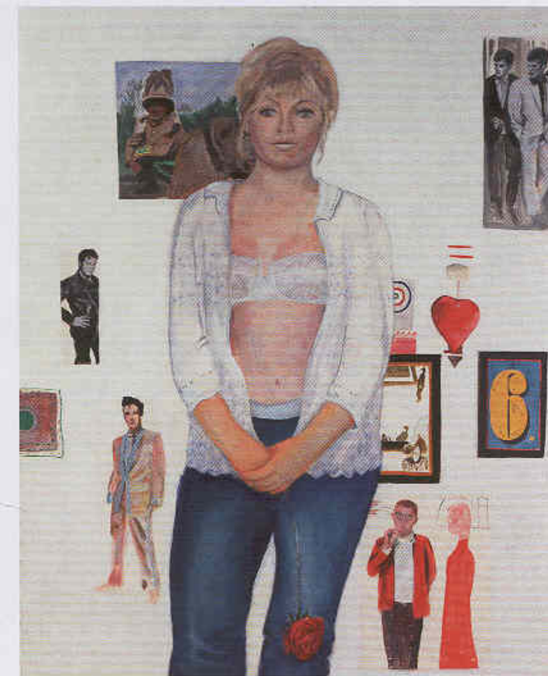
Portretele viu colorate, fără adâncime și serioase ale lui Alex Katz (n. 1927), înfățișând orășeni și fermieri eleganți și înstăriți, au intrat în lexiconul vizual al Americii, ajutându-l să dobândească un loc sigur în panteonul picturii americane. Născut și crescut în New York, artistul produce o serie de picturi colorate care ne arată oamenii și locurile care îi erau mai dragi. Personajele sale duc o viață plăcută, cu petreceri și case de vacanță în Maine. Portretele sunt un exemplu de realism modern, în care abstractul, și figurativul se întâlnesc pentru a crea imaginea unor fețe adesea ușor de recunoscut – nu atât portretele unor oameni, cât ale stilului lor de viață. Deși imaginile acestea „chic" au devenit sinonime cu elita intelectuală și bogată din Manhattan, totuși ele plac unor categorii variate de persoane. *Passing* e una dintre imaginile cele mai lipsite de vlagă din punct de vedere fiziologic. Tabloul pare să înfățișeze un străin cu pălărie de fetru și costum elegant, cu o expresie vag ostilă, care ne-ar putea fi adresată nouă sau ar putea fi efectul gândurilor sale. Aerul său misterios insuflă profunzime suprafeței fără adâncime. Stilul glacial al lui Katz, tipic lui, ține subiectul la distanță, însă acest bărbat misterios nu este vreun străin pe lângă care Katz a trecut pe stradă, ci artistul însuși. Ca autoportret, *Passing* este șocant de neconvențional, dat fiind că ni-l înfățișează pe artist într-un mod de nerecunoscut, poate chiar și pentru el însuși. Aerul său ne amintește hotărât de lucrarea lui Felix Nussbaum intitulată *Autoportret cu pașaport evreiesc*, ceea ce aduce un nou sens titlului, dat fiind că „passing" este un termen folosit pentru a descrie experiența asimilării minorităților. **AH**



Bărbat Femeie | Allen Jones

1963 | ulei pe pânză | 215 cm x 187 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

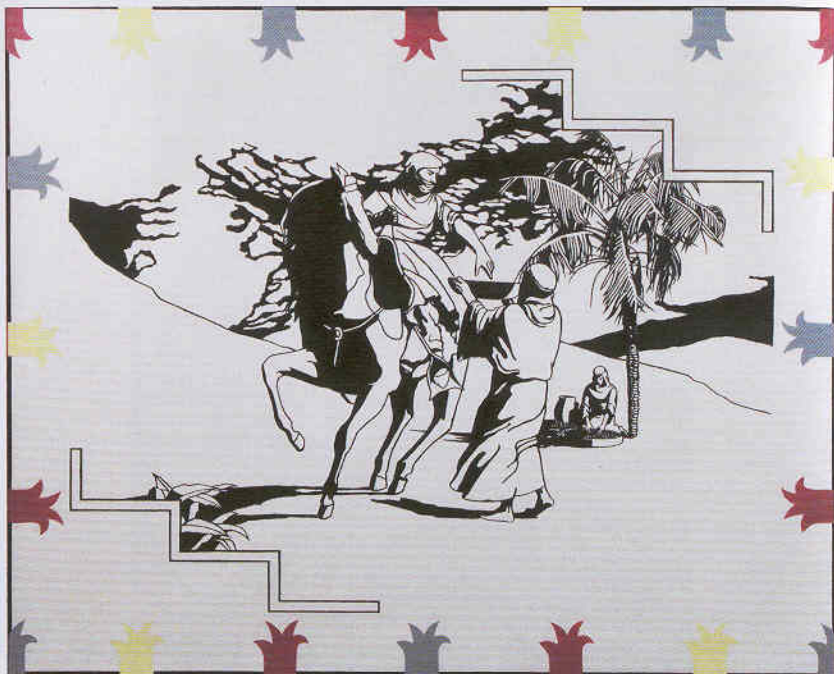
În valul de artiști britanici ai Pop Art din anii 1960, Allen Jones (n. 1937) era corespondentul heterosexual al lui David Hockney. În vreme ce Hockney era influențat de poeții homosexuali (mai ales de Walt Whitman), pe care uneori îi și cita, Jones se inspira direct din surse inacceptate de societate – revista *Bizarre* a lui John Willie, benzile desenate ale lui Eric Stanton, pornografie – toate ducând la controversata sa apoteoză din 1969: statuile femeii-mobilier, în mărime naturală *(Scaun, Suport de pălării, Masă)*. Piesele au fost copiate de Stanley Kubrick în faimosul său film din 1971, *Portocala mecanică*. *Bărbat Femeie* face parte dintr-o serie de picturi care analizează conceptul de transsexualitate și cel pe de dărâmare a stereotipurilor sexuale. Aici Jones unește arhetipul feminin cu cel masculin, ambele fără cap (anticipând lucrările la fel de tensionate sexual ale lui Duggie Fields și R. Crumb), dar, în schema sa de culori polarizând roșul contra verdelui, inversează clișeele, îmbrăcându-l pe bărbat într-o cămașă roșie (roșul fiind o culoare care sugerează eroticul: ruj, fard, zonele cu lumină roșie) față de trupul verde al femeii. Tușa lui Jones este simplă, liberă și vagă; culorile sunt vii și îndrăznețe. Este un adept, fără rezerve, al senzualului, alături de Matisse și Dufy. În anii 1970 a fost, din păcate, ținta furiei feministelor și a neoconservatorilor, care nu au reușit să înțeleagă sau să accepte modul în care celebra principiul plăcerii. În așa-zisa revoluție sexuală, Jones, care se afla în prima linie a deschiderii erotice, era o victimă inocentă. **PH**



Celia și eroii ei | Pauline Boty

1963 | ulei pe pânză | 122 x 152 cm | colecție privată

Pauline Boty (1938–1966) s-a aflat în centrul mișcării Swinging Sixties din Londra: a interpretat rolul uneia dintre prietenele lui Michael Caine în *Alfie:* a dansat în spectacolul TV *Ready, Steady, Go;* a fost unul dintre artiștii prezentați de Ken Russell în documentarul *Monitor: Pop Goes the Easel.* Boty a studiat arta vitraliului la Royal College of Art din Londra (RCA). Aici a început să creeze colaje și picturi abstracte, iar apoi s-a concentrat asupra picturii. Boty a fost o deschizătoare de drumuri: la RCA s-a numărat printre puținele studente și este considerată una dintre primele feministe. În 1961 a expus la una dintre primele expoziții britanice de Pop Art, împreună cu artiști ca Peter Blake. Portretul pe care i l-a făcut designerului textil Celia Birtwell, *Celia și eroii ei*, este reprezentativ pentru moda de a picta celebrități, iar Birtwell este cunoscută drept muza lui David Hockney. Împreună cu soțul ei, creatorul de modă Ossie Clark, Birtwell a inovat parada de modă și s-a situat în fruntea avangardei londoneze. Boty o înconjoară pe Birtwell cu o pictură de Blake, un portret al lui Hockney și o imagine a lui Elvis Presley, subliniind astfel statutul de celebritate al creatoarei și punând-o pe picior de egalitate cu acești bărbați faimoși. Poziția ei relaxată – este îmbrăcată în jeans – îi scoate în evidență înfățișarea lipsită de prejudecăți. În semn de aprobare a istoriei artei, Boty își înfățișează modelul ținând în mână un trandafir roșu, simbol al dragostei și al frumuseții. Bluza Celiei este deschisă, sfidător, lăsând să i se vadă sutienul, fără să i se dezvăluie însă sânii: este o femeie modernă și independentă, nu doar subiectul privirii bărbaților. **CK**



Hristos la Emmaus | Patrick Caulfield

1963 | vopsea de zugrăvit pe lemn | 102 x 127 cm | Royal College of Art Collection, Londra, MB

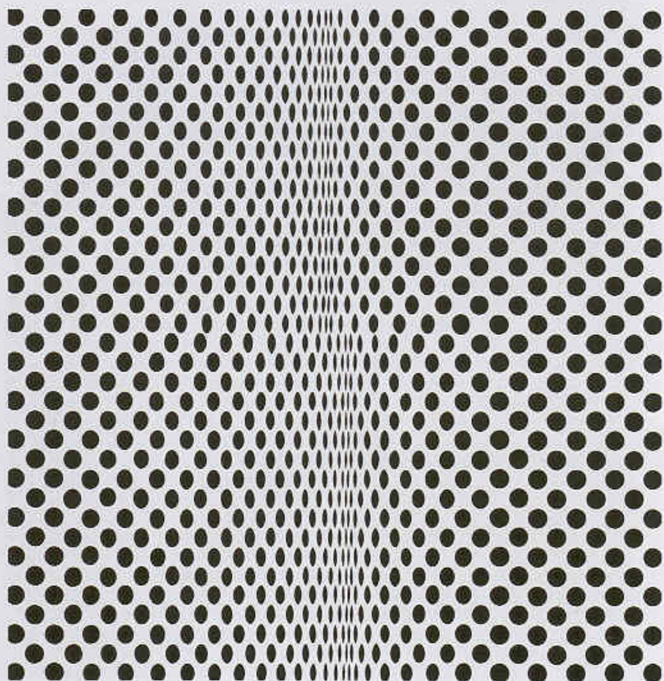
În 1963, studenții de la Royal College of Art din Londra au primit un proiect de Paște. Au avut de ales între două teme: „Figuri în furtună" sau „ Hristos la Emmaus". Unul dintre studenți era un tânăr pictor pe nume Patrick Caulfield (1936–2005). El a combinat ambele teme, înfățișându-l pe Hristos la Emmaus, bătut de vânt. Lucrarea este fascinantă, având în vedere când a fost făcută și stilul încă necopt al lui Caulfield. Ca mulți alți colegi ai săi, Caulfield a fost atras de Pop Art, de aceea și această lucrare are grafismul și impersonala lipsă de adâncime ale esteticii mișcării. Un alt element pop reiese și din modul în care s-a servit artistul de imagistica vizuală existentă: modelul bordurii tabloului este inspirat de pe pachetele cu smochine. În mod obișnuit, ulterior, Caulfield nu a adoptat subiecte religioase, inspirându-se din arta antică, mai ales din fresce și obiecte decorative din civilizația minoică. Influența este evidentă în modul în care a redat vasul mare de lângă persoana care stă sub copac; tipul acesta de vas apare în repetate rânduri în lucrările ulterioare. Mai sunt clare și alte indicii ale direcției stilului lui Caulfield: conturul negru precis, folosirea vopselei alchidice pentru zugrăvit cu care a fost pictat suportul de lemn, compoziția plană, liniară. Lucrările sale din următorii zece ani aveau să prezinte subtilității naturii moarte și ale interioarelor, subiectele sale fiind desăvârșite printr-o utilizare abilă a culorii și a motivelor repetate. *Hristos la Emmaus*, o lucrare excelentă, se numără printre primele lucrări ale unuia dintre cei mai importanți artiști britanici ai timpului nostru. **RW/JP**



Golful | Helen Frankenthaler

1963 | acrilic pe pânză | 204 x 206 cm | Detroit Institute of Arts, Detroit, SUA

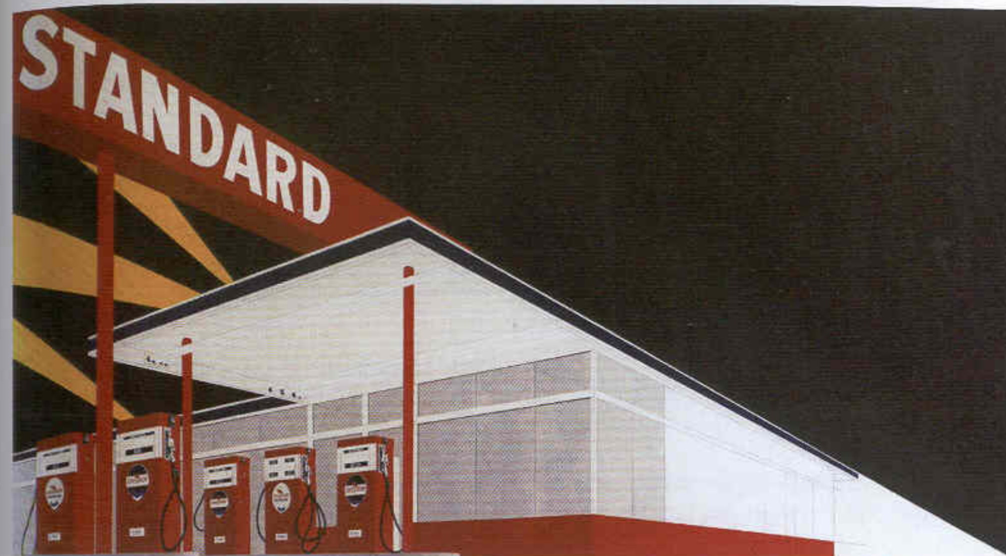
Helen Frankenthaler (n. 1928) este creatoarea curentului Color Field, iar lucrările ei sunt printre cele mai frumoase și lirice exemple de abstracțiuni din istoria acestui gen. Fiind mezina unui judecător de la Curtea Supremă de Justiție a statului New York, artista a urmat cursurile celui mai bun liceu particular din New York, Dalton, unde a studiat sub îndrumarea pictorului mexican Rufino Tamayo, înainte de a-și lua licența la Bennington College, în statul Vermont. A intrat în lumea artistică a New Yorkului prin intermediul criticului Clement Greenberg și al mentorului său artistic Hans Hoffman, iar mai târziu s-a căsătorit cu pictorul abstract Robert Motherwell. În 1952 a devenit cunoscută în lumea artistică newyorkeză prin *Mare și munți*, o pânză enormă și luminoasă. Frumusețea eterică a abstractului creat de artistă provine din tehnica „staining" (decolorare) creată de ea, care constă în pictarea cu o vopsea uleioasă, mult diluată cu terebentină sau petrol lampant, pe o pânză negrunduită pentru a absorbi culorile. Ea a numit acest procedeu „soak stain", procedeu ce a fost adoptat mai târziu de pictori ca Morris Louis și Kenneth Noland. *Golful* ilustrează în mod liric și impresionant atât farmecul compozițiilor sale, cât și eleganța și pasiunea cu care utiliza culorile. Într-un interviu din 1975, artista își descria actul de creație astfel: „Cred deseori că îmi trebuie vreo zece mișcări din încheietură ca să ajung la o mișcare cu adevărat frumoasă, în armonie cu inima și mintea, și, dacă simți asta, totul arată ca și cum s-ar fi născut într-un minut". **AH**



Fission | Bridget Riley

1963 | tempera pe lemn | 89 x 86 cm | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

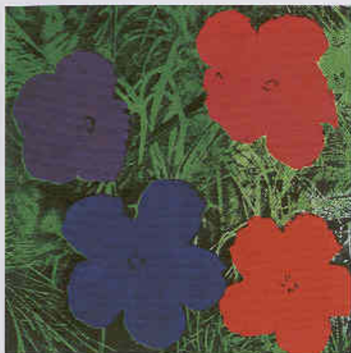
Bridget Riley (n. 1931) a explodat pe scena culturală londoneză la începutul anilor 1960, pictând nişte lucrări abstracte, cu efect de iluzie optică, ce au făcut-o celebră cu mult dincolo de graniţele lumii artistice. În lucrările sale monocromatice folosea forme simple – cum ar fi cercurile, pătratele sau dungile – şi le aranja după nişte modele repetitive, subtile şi complexe, rezultând nişte efecte optice instabile. *Fission*, un exemplu tipic de lucrare din această perioadă, reprezintă un pătrat acoperit cu puncte negre, care devine ameţitor prin deformarea progresivă a cercurilor şi comprimarea spaţiului dintre ele. Privitorul nu poate fixa imaginea, aceasta schimbându-se mereu în timp ce ochii se uită la tablou. Imaginea pare să planeze în mod ameţitor între pânză şi privitor. Incluse în expoziţia newyorkeză „The Responsive Eye" din 1965, lucrările în alb-negru ale artistei au fost definite ca Op Art, o tendinţă artistică importantă, care a succedat Pop Art. Chiar dacă artista n-a dorit, lucrările sale au fost preluate de industria de modă ca sursă de inspiraţie pentru imprimeurile hainelor moderne. Este clar că această primă reacţie la lucrările sale n-a înţeles seriozitatea şi sâmburele lăuntric al intenţiilor artistei. Mai târziu, Riley avea să explice că lucrările sale sunt dedicate „plăcerilor ochilor". S-a inspirat din copilăria petrecută în Cornwall, unde privirea îi era stimulată de „apa şi cerul în continuă schimbare". Iluziile optice erau o încercare de a recrea minunea privitului, ce nu putea fi surprinsă de o imagine figurativă. Riley şi-a văzut în continuare de drumul său artistic timp de peste patru decenii, fără să ia în seamă moda zilei. **RG**



Standard Station, Amarillo, Texas | Ed Ruscha

1963 | ulei pe pânză | 165,1 x 307, 3 cm | HoodMuseum of Art, Hanovra, SUA

Ed Ruscha s-a născut în 1937, a crescut în oraşul Oklahoma, iar în 1956 s-a mutat la Los Angeles. Ajuns aici, s-a înscris la Institutul de Artă Chouinard, profilat atât pe arte frumoase, cât şi publicitare. Pe la sfârşitul anilor 1960, valoarea lui Ruscha a început să fie recunoscută, mai ales datorită renumitelor lucrări „liquid words". A avut apoi legături cu grupul de la Ferus Gallery, împreună cu Robert Irwin, Edward Moses şi Ken Price. Ruscha a lucrat de asemenea fotografii, realizând numeroase albume, majoritatea în sudul Californiei, în perioada 1963–1978. Opera sa este considerată una dintre cele mai importante precursoare ale conceptualismului. Influenţat de Pop Art, a experimentat folosind noul limbaj şi iconografia culturii de masă, lucrarea de faţă fiind tipică pentru stilul său din anii 1960. Ea înfăţişează o benzinărie obişnuită şi foloseşte doar câteva culori, aplicate uniform pe pânză. Pictând această compoziţie atât de structurată, uimitor descrisă arhitectural, Ruscha însufleţeşte o scenă altminteri banală. Lucrarea îmbină arta grafică cu pictura, element tipic Pop Art. „Standard" este numele companiei, dar şi o aluzie la standardizarea culturii şi a societăţii moderne. Se referă şi la standardizarea imaginii în sine, care este rentabilizată şi reprodusă – Ruscha a realizat o serie de serigrafii ale acestei lucrări, aflate acum în colecţia câtorva muzee, printre care şi Muzeul de Artă Modernă din New York. **JJ**



Flori
Andy Warhol

cca 1964 | acrilic și cerneală serigrafică pe pânză | Andy Warhol Museum, Pittsburgh, SUA

Andy Warhol (1928–1987) a fost unul din fondatorii mișcării Pop Art, apărută în parte ca o reacție la hegemonia expresionismului abstract. Warhol a folosit în lucrările sale limbajul vizual al culturii americane de masă. Printre cele mai cunoscute lucrări ale sale se numără portretele unor personalități și tablourile înfățișând dezastre naturale. Atelierul său din New York, Fabrica, a devenit locul de naștere a multe proiecte artistice, inclusiv producții muzicale. În anii 1950, Warhol a apelat la flori ca sursă de inspirație și a făcut ilustrații de carte și lucrări de artă la comandă. *Flori* face parte dintr-o serie de lucrări cu hibiscuși înfloriți. Florile au fost dintotdeauna un simbol imagistic. Warhol însă, cu seria sa de flori, a venit cu propria-i interpretare – directă, stilizată și colorată strident. Florile din această lucrare se inspiră mai mult din reclamele comerciale decât din hibiscușii adevărați. În anii 1970, pictura nu mai era preferata lui Warhol, majoritatea lucrărilor sale cu flori fiind serigrafii. Warhol devenise deja tot mai preocupat de înlăturarea tuturor proceselor manuale, în favoarea stilului „industrializat", care l-a făcut faimos. **JJ**



Natură moartă cu roșu și alb
Patrick Caulfield

1964 | ulei pe lemn | Birmingham Museum and Art Gallery, Marea Britanie

O vază cu model, în culorile roșu, alb și negru, e așezată pe o masă rotundă, de culoarea cerului. Lângă ea se află un castron albastru, cu un model complicat cu romburi roșii, vârtejuri și puncte. În jurul marginii interioare e desenat un motiv vegetal, un lujer cu frunze verzi. Cele trei obiecte – masa, vaza și castronul – sunt puse pe un fundal spectaculos stratificat: un fragment alb plasat deasupra unei forme unghiulare roșii, mai mare, care, la rându-i, se sprijină pe un fundal negru, presărat cu mici ovale roșii. Este o natură moartă temerară, căci culoarea echilibrează forma, o restabilește și unește compoziția finală, printr-un gest ce aduce echilibru și care e tot atât de sofisticat pe cât e de subtil. Lucrarea este un exemplu reușit și remarcabil al operei lui Patrick Caulfield (1936–2005), asociind tradiționala natură moartă cu reprezentarea modernă. Mișcarea Pop Art a avut mare priză în Statele Unite, iar viziunea lipsită de adâncime plastică a lui Caulfield se putea compara ușor cu încercările stilistice ale vremii respective. Totuși, subiectele pe care și le alegea nu erau atât de comerciale ca ale artiștilor pop din generația sa și este evident că a fost influențat de cubiștii Fernand Léger și Juan Gris. **RW/JP**



Compoziție gri și roșu
Serge Poliakoff

1964 | ulei pe pânză | 160 x 130 cm | Musée National d'Art Moderne, Paris, Franța

Serge Poliakoff (1909–1969) a fugit din Moscova în timpul Revoluției Ruse din 1917, mergând întâi la Constantinopol, iar apoi în 1923 la Paris, unde și-a petrecut cea mai mare parte din viață. Îl fascinau aspectele tehnice ale picturii, mai ales metodele deosebite de așezare a culorilor, în straturi, așa cum se vede pe sarcofagele egiptene de la British Museum din Londra. La Paris i-a cunoscut pe Wasilly Kandinsky și pe Robert Delauney, două figuri-cheie, care au stârnit în el pasiunea pentru arhitectura culorii, ceea ce a dus la crearea primelor sale picturi abstracte. Poliakoff s-a „jucat" cu grosimea suprafeței pictate și s-a implicat enorm în proprietățile fizice ale culorii. Refuza vopselurile produse în comerț și le pregătea singur, aproape ca un omagiu adus vechilor maeștri ai artei. Inspirată aparent din sarcofagele egiptene, această lucrare suprapune blocuri stratificate de culori contrastante, cu scopul de a obține o luminozitate și o intensitate interioară sporită. Lucrările sale au adus diferite inovații în sistemele formale de compoziție în culori, ocupând și astăzi un loc de seamă în pictura abstractă postbelică. **AT**



Lock
Robert Rauschenberg

1964 | mixed media pe pânză | 101 x 76 cm | colecție privată

În timp ce urma cursurile de artă de la Art Students' League din New York, Robert Rauschenberg (n. 1925) a studiat intermitent în 1948–1949 și în Carolina de Nord, la Black Mountain College. De la începutul anilor 1950, Rauschenberg a început să creeze lucrări experimentale, cum ar fi cunoscuta *Erased de Kooning Drawing* (1953), în care a șters un desen al expresionistului abstract De Kooning. Artistul a făcut acest lucru pentru a arăta că el contestă definiția general acceptată a artei. Multe alte lucrări ale sale, printre care și lucrarea *Lock*, realizată cu diferite materiale, inclusiv vopsea și decupaje din ziare, pot fi asociate cu această estetică. *Lock* este emblematică pentru noul stil care avea să devină una dintre cele mai tipice trăsături ale operei artistului. A constituit totodată și o distanțare față de expresionismul abstract. Astfel, Rauschenberg a reușit să depășească granița dintre artă și viață, un crez deja susținut de colegii săi Andy Warhol și Jasper Johns. *Lock* reflectă aderarea lui Rauschenberg la Pop Art, care a constituit o alternativă la hegemonia expresionismului abstract. **JJ**



Regele de cupă | Jean Dubuffet

1964 | ulei pe pânză | 97 x 130 cm | colecție privată

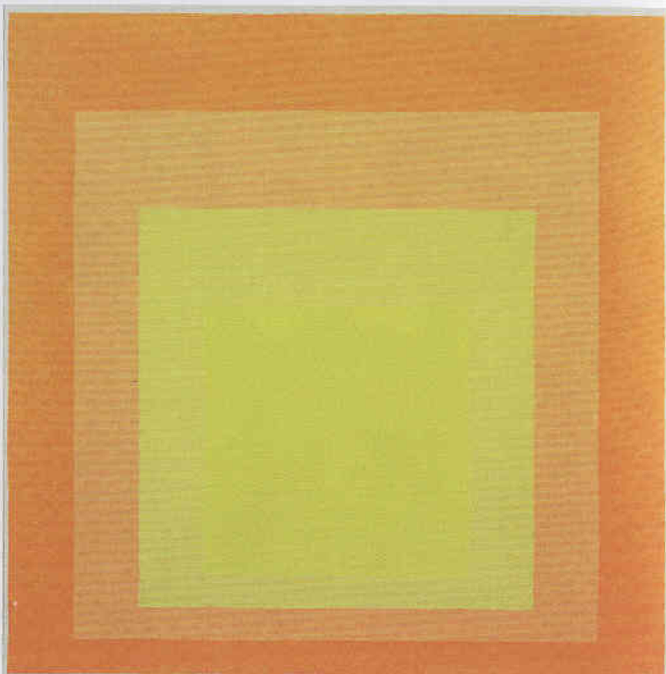
Relația tumultuoasă a lui Jean Dubuffet (1901–1985) cu pictura îi reflectă atitudinea critică față de tehnicile occidentale de creație artistică. El considera că principiile formatoare academice sunt apăsătoare și a făcut două pauze de la pictură, pentru a se ocupa de afacerile cu vinuri ale familiei. Întoarcerea sa triumfătoare la pictură a fost marcată de dezastrul de după război, care l-a făcut să adopte o viziune primitivă, mereu reflectată în picturile sale. De la seria „Hourloupe“, care l-a preocupat în anii 1960, *Regele de cupă* arată ca niște piese de puzzle într-un du-te-vino continuu. A plecat de la niște mâzgălituri făcute cu pixul, în timp ce vorbea la telefon. Gama limitată și arbitrară de culori – roșu, albastru și negru – ne îngreunează decelarea elementelor individuale din cadrul tabloului. Fiecare figură și acțiune sunt percepute ca existând atât pe plan vizual real, cât și imaginar, sugerând, în ultimă instanță, că lumea reală poate fi doar o iluzie. După război, Dubuffet s-a întors la valorile primitive precum instinctul, nebunia și pasiunea, pentru a contracara trauma creată de război în lumea modernă. Considera că energia brută pe care o prelua din perioadele istorice precedente era un mod de exprimare necesar în vremea sa. Accentul pus pe cultura primitivă l-a inspirat pe acest artist subversiv să respingă tendințele contemporanilor săi și să proiecteze adevărurile universale care, considera el, se exprimau cel mai bine prin nebunie și imaginație deopotrivă. **MG**



Familia Schmidt | Gerhard Richter

1964 | ulei pe pânză | 125 x 130 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Gerhard Richter (n. 1932) s-a născut la Dresda și în copilărie s-a alăturat organizației Tineretului hitlerist. Întâmplările prin care a trecut l-au făcut să fie prudent în ce privește fanatismul politic și s-a izolat de mișcările artistice contemporane, deși unele lucrări ale sale pot fi oarecum asociate expresionismului abstract, mișcării Pop Art, picturii monocrome și fotorealismului. În studenție a început să picteze după fotografii, dar în timp ce fotorealiștii înfățișează realitatea cu precizia și focalizarea exactă a unui aparat foto, Richter estompează imaginile și le transformă în picturi ce exprimă ceva personal. *Familia Schmidt* este inspirată dintr-o fotografie tipică a unei familii din anii 1960, însă contururile și formele estompate fac imaginea să ni se pară puțin incomodă. Tatăl și fiul se contopesc într-un trup cu două capete, perna din spatele lor pare un animal caraghios, a cărei labă pare să fie mâna neclară a băiatului. Fără o definire precisă, pozițiile membrilor familiei atrag atenția: soțul stă picior peste picior, iar în timp ce soția se uită la familie, el privește în față, surprins fiind în clipa în care spunea ceva ca să-i facă pe băieți să râdă. Dar de ce ar trebui să le provoace cineva râsul și de ce stă soția incomod pe canapea? Richter intensifică luminile și umbrele, sporind sentimentul de jenă. Lucrarea aceasta a fost realizată în anii 1960 în Germania, în perioada prosperă a reconstrucției de după război, când s-a așternut o tăcere colectivă asupra trecutului. Recrearea de către Richter a unui instantaneu de familie aduce în discuție importanța trecutului pentru prezent. **SH/MC**



Omagiu pătratului: bucurie | Josef Albers

1964 | ulei pe lemn | 76 x 76 cm | colecție privată

Cele câteva sute de lucrări din seria „Omagiu pătratului“ de Josef Albers (1888–1976) se pliază după același tipar: toate conțin cam trei sau patru pătrate de culoare plină. Lucrările acestea au fost realizate, se pare, în condiții asemănătoare celor dintr-un laborator științific. În atelierul său, Albers a aranjat luminile fluorescente în așa fel încât să fie sigur că luminile calde alternează cu cele reci în aceeași ordine, ca să poată varia iluminatul de lucru. Începea prin prelucrarea unei plăci fibrolemnoase brute cunoscute sub numele de „masonit“. Aceasta era acoperită cu câteva straturi de liquitex alb sau de cretă. Punea apoi pe deasupra culoarea direct din tub, cu grijă, să nu o amestece cu alta. Culoarea era aplicată cu un cuțit de paletă, iar grundul alb făcea culorile să strălucească. Uneori, Albers schimba modelul, începând să lucreze dintr-un alt punct (de obicei începea de la mijloc spre margini). În ciuda acestei rutine obsesive, picturile din seria „Omagiu pătratului“ nu sunt omogene – nu numai culorile variază, ci și stilul picturii. Albers dorea să vadă de câte ori se poate folosi aceeași tehnică pentru a crea o gamă întreagă de picturi individuale. A mai încercat să refacă lucrarea și cu alte materiale, inclusiv tapiserie și gravură. În 1963, a scris o carte foarte elogiată: *Interaction of color (Interacțiunea culorii).* **LH**



Sfârșitul doamnei Gardenia | Jacques Monory

1964 | ulei pe pânză, lemn, plexiglas | 280 x 320 cm | Musée des Beaux-Arts, Pau, Franța

Jacques Monory (n. 1944) a lucrat zece ani ca director artistic la Paris, ceea ce l-a ajutat să-și formeze un stil – extrem de încărcat și grafic. A încercat colaje de fotografii color, litografii și filme pe 16 mm, înainte de a crea la începutul anilor 1960 o serie de picturi care îi defineau descrierile reci, figurative. În ciuda temelor crude și moderne, ce prezentau adesea arme și alte simboluri ale puterii, imaginile sale sunt atrăgătoare – redate cu o curățenie deranjant de comercială. Figurile sunt juxtapuse pe un aranjament vesel colorat, care se apropie strâns de filmul technicolor, amintindu-ne de culorile vii ale primelor polaroide sau ale cernelurilor foto. Lucrarea reprodusă este dominată de o floare de gardenie, cunoscută pentru mireasma-i dulce și îmbătătoare. Petalele roz ce cad seamănă cu niște picături de sânge sau cu niște lacrimi. Imaginea în alb-negru a unei femei, perfectă de parcă ar fi fost luată dintr-o revistă de modă modernă, este făcută bucăți, parcă sfâșiată de un șrapnel, ceea ce vrea să sugereze lipsa echilibrului. Având în spate clădiri de oraș, figura simbolizează femeia europeană: fină, frumoasă, dar sfâșiată de singurătate. O armă pe masă ne duce cu gândul la sinucidere, iar punctele negre împrăștiate în pictură seamănă cu niște găuri de glonț. Tabloul acesta deconstruiește, într-o paletă îndrăzneață de alb, roșu și negru, nevroza soției franceze ideale, bine întreținute, așa cum era prezentată de Gustave Flaubert în *Madame Bovary*. Folosind vocabularul vizual al contemporanilor săi din Pop Art, Monory creează o mitologie a cotidianului, evocând personaje ca noi toți, și totodată nici unul real. **SWW**



Fricțiunea dispare | James Rosenquist

1965 | ulei pe pânză | 122 x 112 cm | Smithsonian American Art Museum, Washington, DC, SUA

Cultura consumistă americană din anii 1950 i-a inspirat pe artiștii pop să reprezinte produse comerciale și imagini publicitare ale vieții cotidiene într-un stil dinamic și optimist. La începutul carierei sale, James Rosenquist (n. 1933) picta afișe publicitare în Times Square, dar în 1960 a început să realizeze picturi mari în atelier. Prin comentarii istețe și subversive în ce privește afluența, producția de masă și sexualizarea vânzării, artistul prezintă în mod optimist despărțirea contemporană de natură. Mai degrabă intimă decât politică, lucrarea aceasta suprapune fragmente de produse din viața suburbană cotidiană, curată, sigură și tipică. El juxtapune două produse care reprezintă viața tihnită a lumii moderne și care sunt o marcă a societăților consumiste: hrana rafinată prin prelucrare și automobilul. Tăieteii groși și netezi din colțul din stânga sus se potrivesc imediat cu sosul roșu intens, de spaghetti, aplicat pe fragmentul din dreapta. Cel mai important produs de agrement, automobilul, adaugă soliditate tăieteilor încolăciți. Fricțiunea egalează energia atomică – în tablou, un glob atomic pare să dispară în excesul de producție. O viață de strălucire și tihnă rafinată cu ajutorul comerțului oferă în primul rând o viață lipsită de fricțiune. Rosenquist este cunoscut pentru priceperea cu care manevrează dimensiunile, culorile și repetiția de forme, pentru a recrea impulsul și fascinația simțite când cumpărăm lucruri noi. Cu un realism extrem și cu ajutorul dimensiunilor enorme, Rosenquist transformă produsele de consum în abstracțiuni, adoptând și totodată lărgind acea mentalitate comună, care transformă, la rându-i, economia modernă. **SWW**



Doi băieți în bazin, Hollywood | David Hockney

1965 | acrilic pe pânză | colecție privată

În anii 1960, David Hockney (n. 1937) s-a stabilit la Los Angeles și a început să picteze viața lipsită de griji din sudul californian: grădini uscate de soare, bazine de înot și băieți. Pentru a realiza aceste imagini, Hockney a trecut de la ulei la culori acrilice. Lucrările sale, ca și cea de față, sunt foarte expresive. Liniile paralele precise și perspectiva stilizată a tabloului ne amintesc de gravurile japoneze, la fel de mult ca și transformarea suprafețelor în zone de culoare pură și șabloane. Abstractizarea bazinului de înot într-un desen psihedelic, inclus direct în compoziția sobră, ne arată atât măiestria de grafician a lui Hockney, cât și simțul umorului. Și totuși, o privire mai atentă indică tratamentul neuniform al formelor. Hockney a pictat pielea băieților care ies din bazin cu un nivel al preciziei și sensibilității absent în restul imaginii, bărbații constituind, în mod clar, centrul atenției. Parcă perspectiva imaginii ar vrea să sugereze faptul că un observator a surprins momentul de la o fereastră aflată la un etaj superior. Modul în care este încadrată scena întărește senzația de voyeurism. Hockney a fost acuzat pentru erotismul nerușinat cu care își alegea temele și le picta. Artistul a răspuns, arătând rolul intrinsec pe care-l joacă plăcerea în aprecierea pe care o dăm picturii. În ceea ce privește tema aleasă, Hockney spunea: „Merele lui Cézanne sunt frumoase și deosebite, dar, în ultimă instanță, ce se poate compara cu imaginea unei alte ființe omenești?“ **AR**



Nud roșu | Karel Appel

1965 | ulei pe pânză | 195 x 130 cm | Museum voor Schone Kunsten, Ghent, Belgia

Influentul pictor danez Karel Appel (1921–2006) a fost un inovator energic, căutând neîncetat noi moduri de a-și exprima îndrăznețele idealuri artistice și lucrând cu o gamă largă de materiale și de tehnici. Deși și-a schimbat stilul pe parcursul lungii sale cariere, a rămas fidel în cele ce aveau fundamental conceptele expresionist și abstract în lucrările sale, care se caracterizau, în mare, prin tușe viguroase și culori dure. A studiat la Academia din Amsterdam din 1940 până în 1943, perioadă în care s-a împrietenit cu Corneille, un alt artist danez remarcabil al vremurilor noastre. S-a inspirat din simbolurile primitive, din arta populară și din pictura naivă și a fost influențat de Matisse, Klee, Miró și Picasso. Înainte să picteze *Nud roșu*, formele sale copilărești, cu compoziție simplă, structurată, dobândiseră deja o expresie mai pătimașă și mai agitată. Lucrarea aceasta are ceva vulcanic, dat de explozia de linie și de culoare care pare la început aleatorie, dar la o cercetare mai atentă dezvăluie forma abstractizată a unui nud de femeie. Appel s-a inspirat și din muzica de jazz și în această imagine se simt înflăcărarea și emoția acestui gen de muzică. În perioada în care Appel a pictat *Nud roșu*, artistul lucra totodată la picturi tridimensionale și la sculpturi și folosea materiale diverse precum lemnul, ceramica, plasticul și poliesterul. Pentru Appel a fost o perioadă de mare diversitate și dinamism artistic și tocmai această creativitate neînfrânată transpare cel mai mult din opera sa. **TP**



Femeie citind | Will Barnet

1965 | ulei pe pânză | 114,3 x 88,9 cm | colecție privată

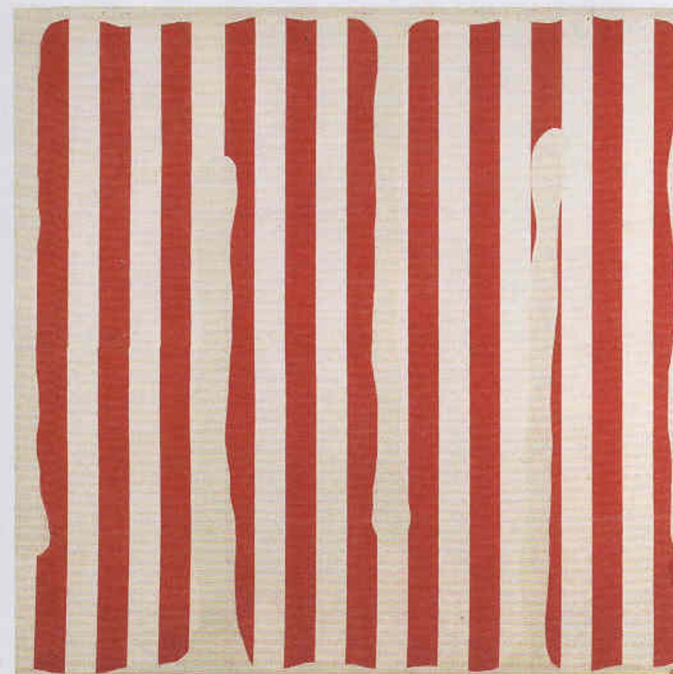
În 1919, când avea opt ani, Will Barnet (n. 1911) a hotărât că va deveni artist și la scurt timp și-a făcut atelier în subsolul casei sale părintești din orașul Beverly, statul american Massachusetts. Își petrecea ore în șir desenând și pictând portretele membrilor familiei și pe al animalelor dragi, punând sursa de lumină la stânga, pentru a-l imita pe pictorul său preferat: Rembrandt van Rijn. La vârsta de 21 de ani, deja studiase la nivel academic riguros, în Boston, și se mutase în Manhattan. Acolo a studiat litografia cu Charles Locke și pictura cu Stuart Davis, la Art Students' League, în scurt timp devenind cel mai tânăr gravor și asistent universitar de arte grafice, apoi de pictură. Considerată una dintre capodoperele lui Barnet, lucrarea de față, un studiu înfățișând-o pe soția sa, Elena, împreună cu pisica familiei, ilustrează stilul său unic de a combina figurația lirică cu abstracțiunea sugestivă, astfel încât să creeze un portret umanist modern. Barnet sondează, deconstruiește și apoi reinventează procedeele artistice tradiționale, realizând în final o imagine atât de rafinată, încât e redusă la însăși esența intensității emoționale și vizuale. Barnet reușește aceasta creând o compoziție complexă, alcătuită din forme uriașe, de culori vii și uniforme, plasate pe pânză în plan vertical și orizontal, prin juxtapunere, păstrând în același timp farmecul eteric și integritatea structurală a subiectelor. De multe decenii, Will Barnet influențează arta americană prin arta sa de pictor, gravor și profesor, prin contribuția sa dovedită a fi cea mai importantă: și anume redefinirea principiilor compoziției și ale imaginii abstracte. **SA**



Război | Marc Chagall

1964–1966 | ulei pe pânză | 163 x 231 cm | Kunsthaus, Zürich, Elveția

Marc Chagall (1887–1985) s-a născut în Belarus, fiind cel mai mare dintre cei nouă copii ai unei familii de evrei. Copilăria sa a fost fericită, deși familia era săracă. La 23 de ani a ajuns la Paris, unde a fost entuziasmat de ce a văzut la Luvru. Combinând ideile preluate de acolo cu cele ce-i fuseseră inspirate de viața sa de până atunci, a început să picteze teme biblice, utilizând culori groase și bogate. A aderat la curentele avangardiste din Paris – la cubism și fovism –, dar nu a renunțat niciodată total la stilul propriu. În timpul Primului Război Mondial a fost chemat să îndeplinească serviciul militar, dar, pentru a se sustrage frontului, a început să lucreze într-un birou din Sankt Petersburg. În 1922 s-a întors la Paris și a devenit cetățean francez înainte de cel de-al Doilea Război Mondial, cea mai mare parte din perioada războiului petrecând-o în America. Tema fugii și a exilului apar în lucrarea aceasta, pe care Chagall a început-o la aproape 20 de ani după război. A avut nevoie de doi ani ca s-o termine. O căruță șubredă și supraîncărcată iese încet din orașul cuprins de flăcări. În spatele căruței înaintează cu greu un bărbat, cu un sac pe spate, care își salvează astfel bunurile lumești de la pieire. Cei mai mulți oameni se țin disperați unul de celălalt, în timp ce oamenii și animalele rămase în oraș sunt pradă focului nemilos. În dreapta, se află Isus pe cruce, iar din pământ iese un miel alb uriaș, reprezentând jertfa lui Hristos, dar și a acestor oameni nevinovați. Chagall a folosit adesea animale drept simboluri în lucrările sale, iar aici el portretizează situația cumplită a oamenilor nevinovați din timpul războiului, acordându-le statutul de martiri. **SH**



Pictură cu forme nedefinite | Daniel Buren

1966 | pânză vopsită | colecție privată

Artistul francez contemporan Daniel Buren (n. 1938) este renumit pentru dungile sale, pe care le-a integrat în lucrări încă de la începutul anilor 1960. Buren a renunțat la lucrările lui specifice, create *in situ*. Preocuparea de a integra arta în practica vieții este exagerată de plasarea strategică a modelului dungat în cadrul peisajului urban. Artistul a împodobit spații publice, de la case de scări, la panouri stradale și autobuze. Unul dintre cele mai controversate proiecte ale sale a fost transformarea la care a supus Palatul Regal în anul 1986, prin *Les Deux Plateaux*, cu 260 de coloane scurte, în dungi, pe care le-a pus în curtea palatului. La mijlocul anilor 1960, Buren a început să creeze tablouri cu dungi, formate din alternarea unor dungi albe cu dungi de o altă culoare, cum ar fi, de pildă, în lucrarea de față, roșul. Buren folosea pânze de in de-a gata, cumpărate din piața Saint-Pierre, o piață din Paris cu țesături, imprimate, asemenea copertinelor de serie. Opțiunile artistice sunt dominate de o gamă de culori puternic contrastante și de linii geometrice precise, cu dungi late de 7,93 cm, fix, dimensiune care constituie patentul său. Scopul conceptual al lui Buren era de a elimina toate elementele picturale expresive și iluzorii. A atins acest canon minimalist printr-un stil precis și uniform. Buren a sfidat conceptele convenționale ale picturii. Deși aparent anonime, din cauza izbitoarei lor simplități, totuși dungile sale sunt o declarație îndrăzneață, asociată direct cu personalitatea sa artistică. **MG**



SS Amsterdam în fața Rotterdamului | Malcolm Morley

1966 | liquitex pe pânză | 163 x 213 cm | colecție privată

Malcolm Morley (n. 1931), primul câștigător al premiului Turner, în anul 1984, a descoperit arta în timp ce era deținut pentru un furt minor la închisoarea Wormwood Scrubs. După eliberarea din închisoare, a studiat arta la Londra, însă o expoziție cu opere expresionist abstracte de la Galeria Tate, în 1956, l-a făcut să devină obsedat de acel stil și s-a stabilit la New York, ca să fie mai aproape de școala de pictură newyorkeză. Analizându-și copilăria agitată, a creat niște imagini despre război inspirate de amintirile sale din copilărie. Cu timpul, interesul pentru abstracționism s-a micșorat și s-a întors la imaginile figurative care îi modelaseră conștiința. Contactul timpuriu cu războiul a dus la crearea ulterioară a unei serii de picturi cu motive militare. Orașele bombardate, Royal Navy, machetele de avioane au constituit temele lucrărilor sale fotorealiste, pline de culoare și de lumină, pe care le-a definit cu termenul de „suprarealism". Morley a împrumutat aceste imagini din pliante turistice, din calendare și tablouri vechi. În anii 1960 a conceput o metodă de transfer a fotografiilor pe pânză, prin utilizarea caroiajului unei grile metalice. Lucrarea aceasta este una dintre primele de acest fel. Imaginea a fost luată dintr-o broșură și pictată pătrat cu pătrat, în timp ce restul tabloului era acoperit. Pânza era des mișcată, pe măsură ce picta fiecare fragment; de fapt, a pictat fiecare pătrat în mod abstract, pentru a crea o imagine figurativă. Lucrarea care rezultă este hiperrealistă, mare, emoționantă, executată meticulos și plină de lumină și de dinamism. **AH**



Litoralul | William Patrick Roberts

cca 1966 | ulei pe pânză | 61 x 76,2 cm | Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londra, MB

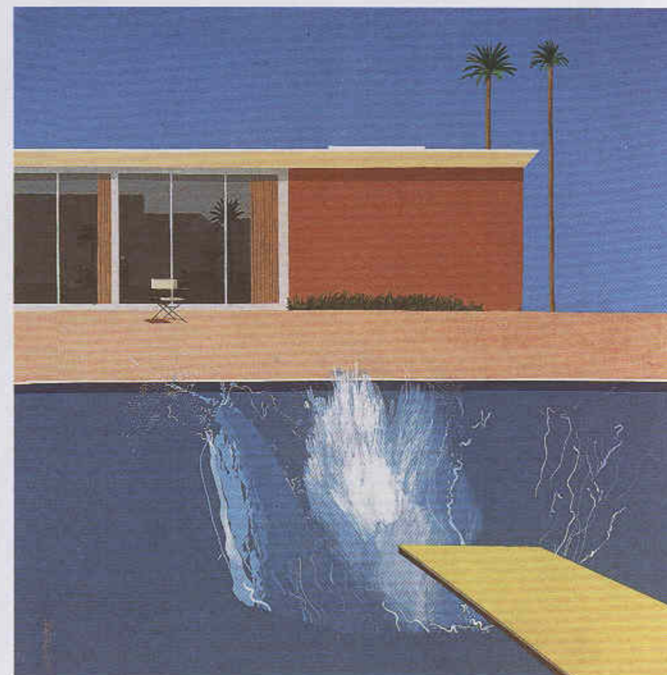
Pictorul englez William Patrick Roberts (1895–1980) s-a născut într-o familie de muncitori londonezi și mai târziu și-a făcut ucenicia ca desenator într-o companie de publicitate, cu gândul de a deveni afișist. A frecventat apoi cursurile serale la St. Martin's School of Art din Londra și a câștigat o bursă la Slade School of Art la 15 ani. Când a terminat, după trei ani, a călătorit în Franța și în Italia preocupat de cubism. Mai târziu a devenit membru fondator al vorticismului britanic. În Primul Război Mondial s-a înrolat în armată, ulterior fiind numit oficial pictor de război. După război s-a concentrat asupra portretelor și scenelor din viața citadină, uneori cu elemente satirice, și a devenit cunoscut drept unul dintre cubiștii englezi. *Litoralul* este tipic pentru lucrările sale ce înfățișează viața clasei muncitoare. Având în vedere că pe fundal se văd stâncile albe de la Dover, este clar că avem o imagine din Anglia. Este o capodoperă de observație socială a unei familii englezești din anii 1960, care își petrece vacanța la mare. Formele plate și masive ale stilului său cubist împrumută figurilor o oarecare sculpturalitate în acest portret al familiei lărgite. Familia este plasată în cadrul social propriu: femeia mai în vârstă din stânga poartă un batic pe cap, un articol tipic pentru o mamă din clasa muncitoare de pe atunci, și artistul reușește foarte bine să înghesuie întreaga familie pe un prosop de plajă. Pregătirea sa de desenator reiese clar din culorile intense, ca de afiș, și din dinamismul și unitatea figurilor care se împrăștie pe pânză ca un grup statuar, ce înfățișează noblețea lucrurilor aparent banale. **CK**



Elegie pentru Republica Spaniolă, 108 | Robert Motherwell

1965–1967 | ulei pe pânză | 208 x 351 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

Robert Motherwell (1915–1991) trecuse cu puţin de 20 de ani la izbucnirea războiului civil din Spania, în 1936. Conflictul a ţinut trei ani, a făcut peste 500 000 de victime, a fost primul bombardament aerian al civililor şi a avut un efect tulburător asupra intelectualilor vremii. Plănuită pentru victimele acestui război, seria de *Elegii* a lui Motherwell înfruntă suferinţa omenească prin intermediul unui limbaj vizual abstract şi foarte formal. *Guernica*, reacţia lui Picasso la acest război, este cunoscută. Lucrarea de faţă, una dintre cele mai mari picturi din seria cuprinzând peste 100 de lucrări, are un motiv recurent: forme ovale, neregulate, de culoare neagră, sunt puse pe fundalul alcătuit din nişte fâşii sau dreptunghiuri verticale, pe un câmp alb. Formele negre, aşezate în câmpul pictural şi marcate fiind de ritm şi de o subtilă interacţiune a culorilor, sunt contrapuse unor tonuri de brun. Motherwell foloseşte negrul drept culoare, după o îndelungă tradiţie, care îi include pe Velázquez şi Manet. Stilul de a picta al artistului dă unor forme pur abstracte nenumărate aspecte. S-a spus, de pildă, că formele acestea mari şi negre din serie fac referire la obiceiul spaniol de a arăta testiculele taurului mort, după coridă. Dând o astfel de încărcătură unei meditaţii conştiente şi disciplinate asupra unui eveniment tulburător, Motherwell insinuează că artiştii ar putea folosi răspicatul limbaj vizual al abstractului pentru a realiza lucrări de o extraordinară profunzime şi umanitate, martore active a forţelor conflictuale dintre ele. **JR**



A Bigger Splash | David Hockney

1967 | acrilic pe pânză | 242,5 x 243,5 | colecţie privată

Criticul şi colegul lui David Hockney (n. 1937), R.B. Kitaj comenta: „În arta modernă se întâmplă rar ca o pictură foarte frumoasă să îţi dea sentimentul de spaţiu". Kitaj observa că lucrările lui Hockney din anii 1960 sunt un exemplu modern remarcabil, împreună cu imaginile lui Edward Hopper înfăţişând America anilor 1940. Tabloul acesta surprinde singurătatea de la miezul zilei, în faţa unei case californiene moderniste. Senzaţia de nemişcare este întărită de liniile verticale şi orizontale ale compoziţiei. Hockney a creat aceste forme plate şi rectilinii mascând pânza şi aplicând culoarea acrilică cu rulouri. Omul este aproape total absent atât de pe pânză, cât şi din scena în sine. Singurul element care tulbură liniştea tabloului este trambulina, care intră în cadru pe diagonală şi, desigur, plonjonul în apă. Subiectul tabloului îşi anunţă apariţia cu o explozie haotică de alb, rămânând totuşi dedesubtul suprafeţei albastre şi liniştite. Temele majore ale lucrării tind să ascundă vederii amănuntele adesea surprinzătoare. Cei doi palmieri din fundal, care par fie de dimensiuni bizare, fie mult prea departe, sunt un detaliu amuzant. Stropii de apă împroşcaţi prin plonjon au fost adăugaţi deasupra suprafeţei albastre şi netede a bazinului, cu ajutorul unor pensule mici. Este evident că Hockney s-a amuzat şi a comentat: „Mi-a plăcut enorm să pictez chestia asta care ţine doar două secunde. Mie însă mi-a luat două săptămâni ca s-o pot picta". Farmecul iminent al acestei picturi plăcute şi optimiste a făcut din ea un simbol atât al Pop Art, cât şi al sudicei Californii. **AR**



Familia prezidențială | Fernando Botero

1967 | ulei pe pânză | 203,5 x 196 cm | Museum of Modern Art, New York, SUA

Influențat de formele voluminoase ale muralistului mexican Diego Rivera, pictorul mexican Fernando Botero (n. 1932) a realizat naturi moarte și figuri umane umflate, exagerate. Botero a creat diferite volume disproporționate, exagerat de mari, pentru a spori senzualitatea formelor sale sau pentru a accentua aspectul comic al personajelor sale. *Familia prezidențială* confirmă atitudinea satirică a lui Botero față de familia tipică din înalta societate latino-americană, în care fiii sunt meniți a fi politicieni, ofițeri în armată sau clerici. În prim-plan se află mama, cu o etolă de vulpe pe umeri, semn al bogăției; la stânga se află bunica, ținând-o în poală pe mezina familiei. Ambele se uită impasibile la copila care nu e prea departe de vârsta căsătoriei, și a cărei virtute este vegheată de bunică. Ca mai toate lucrările lui Botero, și aceasta este o parodie a unei cunoscute opere de artă. Are aceeași compoziție ca *Familia lui Carlos al IV-lea* (1800) de Goya și parodiază portretul artistului din *Las Meninas* (1656), celebrul tablou al lui Velázquez, înlocuind însă câinele familiei din acel tablou cu o pisică. Șarpele ce se târăște în registrul inferior al tabloului este o referire directă la iconografia medievală și un semn prevestitor de necazuri. Culorile tari, așternute uniform, reprezintă, în parte, un omagiu adus artei populare latino-americane, dar are și rolul de a pune în lumină substratul politic și social al tabloului, care condamnă lăcomia și corupția. **RJ**



Fără titlu | Mark Rothko

1967 | ulei pe pânză | 173 x 153 cm | colecție privată

Mark Rothko (1903–1970) este, neîndoielnic, unul dintre cei mai importanți pictori americani din secolul XX. Din 1947 până în 1949 a predat la California School of Fine Arts, împreună cu Clyford Still. De atunci s-a apropiat tot mai mult de un stil abstract total, eliminând din lucrări orice reprezentare figurativă. În 1948 a fondat școala de artă independentă The Subjects of the Artists, împreună cu Robert Motherwell, William Baziotes și Barnett Newman. În 1959, i-au fost comandate câteva lucrări pentru restaurantul Four Seasons aflat în Segram Buildings din New York, proiectat de Mies van der Rohe și Philip Johnson. Mai târziu, Rothko a renunțat la comandă, considerând locul respectiv nepotrivit. Lucrările acelea fac acum parte din Muzeul Tate din Londra. *Fără titlu* datează din perioada de maturitate a lui Rothko, când pictorul a folosit tonuri mai închise decât o făcuse până atunci. Criticii și istoricii de artă au considerat că acesta era un semn al sănătății mentale precare – la trei ani de la pictarea acestei lucrări, Rothko s-a sinucis. Când privești tabloul acesta, devii imediat copleșit de melancolie, din cauza blocurilor mari de culori sobre. Roșul și rozul, culorile dominante, asociate de regulă cu strălucirea, nu atenuează impresia generală de întuneric, care este, de altfel, întărită de negrul intens din josul imaginii. Rothko atrăgea atenția că, deși acest gen de lucrare pare „abstract", totuși el n-a încetat niciodată să picteze figura umană, nu printr-un limbaj figurativ, ci prin intermediul formelor și al simbolurilor. **JJ**



Recepția primarului Londrei | Michael Andrews

1965–1968 | ulei, fotografie imprimată pe pânză | 213 x 213 cm | Norwich Castle Museum, MB

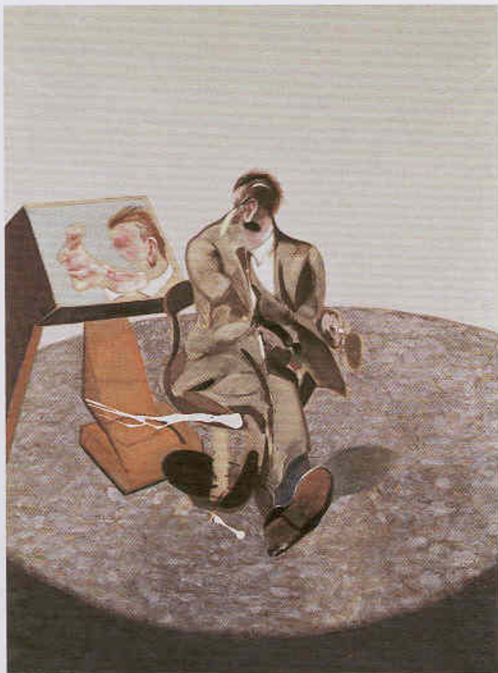
Michael Andrews (1928–1998) și-a început studiile în Londra, la Slade School of Fine Art, sub îndrumarea lui William Coldstream (despre care se știe că le impunea studenților săi un sistem riguros de calcul). După absolvirea școlii londoneze, Andrews a trăit o scurtă perioadă de timp în Italia. Din 1959 a început să predea la Slade și la Chelsea School of Art. Din anii 1960 datează o serie de lucrări înfățișând petreceri, din care face parte și *Recepția primarului Londrei în foișorul castelului din Norwich*, pe care a început-o în 1965 și a terminat-o în 1968. După cum spune și titlul, tabloul descrie o recepție dată în cinstea primarului Londrei, în sala de festivități a castelului Norwich. Andrews a pictat de sus grupul, de la galerie. Fețele demnitarilor se văd când mai clar, când mai vag; unele antrenate în conversație, altele surprinse într-o clipă de meditație, uitându-se sau nu țintă către privitor. Un grup de cinci chelnerițe stau sfioase în stânga tabloului, așteptând să-și facă drum prin mulțime, ca să servească băuturile și să umple paharele. Punctul de vedere înalt dă senzația pe care o stârnește activitatea intensă dintr-un furnicar, iar folosirea deopotrivă a uleiului și a fotografiei îl ajută pe Andrews să fixeze bine momentul, fără să piardă nimic din verva scenei, redată, de altfel, prin mișcări iuți de pensulă și creion. Seria de „Grupuri" a lui Andrews avea să fie urmată de scene în aer liber, în seria „Lumini", din anii 1970. Vizita făcută în 1983 la Ayers Rock avea să-i marcheze profund stilul, însă în ultimii ani lucrările sale au fost inspirate de peisaje din Londra și din Scoția. **JN**



Agbatana II | Frank Stella

1968 | polimer pe pânză | 304,8 x 457,8 cm | Musée d'art moderne de Saint-Etienne-Métropole, Franța

Agbatana II face parte dintr-o serie de tablouri mari, de dimensiunea unui perete, pictate de artistul american Frank Stella (n. 1936). Face parte din seria „Echerul", întrucât formele pictate sunt realizate cu ajutorul acestui instrument folosit pentru a măsura și desena unghiuri. Titlurile tablourilor fac referire la orașe antice din Orientul Mijlociu și la trăsături arhitecturale islamice, o sursă de inspirație mai puțin abstractă. Agbatana (mai cunoscut ca Ecbatana) era capitala vechiului Imperiu Persan și era construită, se spune, după un plan circular. În acest tablou Stella, pe atunci un important pictor abstract minimalist, a folosit curbe, pentru prima dată sistematic în opera sa. Artistul a realizat seria sub forma a 31 de forme diferite – toate având ca bază echerul –, pictate toate în trei versiuni cu varii modele decorative: împletitura, curcubeul și evantaiul. *Agbatana II* este varianta „curcubeu" a formei Agbatana. Este formată din secțiuni cu chenar și trei seturi a câte opt semicercuri concentrice – curcubeiele. Stella insista în alegerea pânzelor fără relief, fără nici o iluzie de redare a spațiului, dar, fără să vrea, ochiul nostru vede semicercurile ca desfășurându-se în spatele chenarelor, iar, în unele locuri, chiar unul în spatele celuilalt. Aplicată într-un singur strat, vopseaua are o aparență lipsită de substanță, în ciuda strălucirii psihedelice a fluorescenței culorii. Efectul general este arhitectural, bolțile cercurilor ancorându-și în liniile drepte orizontale și verticale. Este o pictură cu materialitate, extrem de veselă, cu o prezență fizică reală și neîntinată de emoții vibrante. **RG**



Portretul lui George Dyer în oglindă | Francis Bacon

1968 | ulei pe pânză | 198 x 147,5 cm | Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, Spania

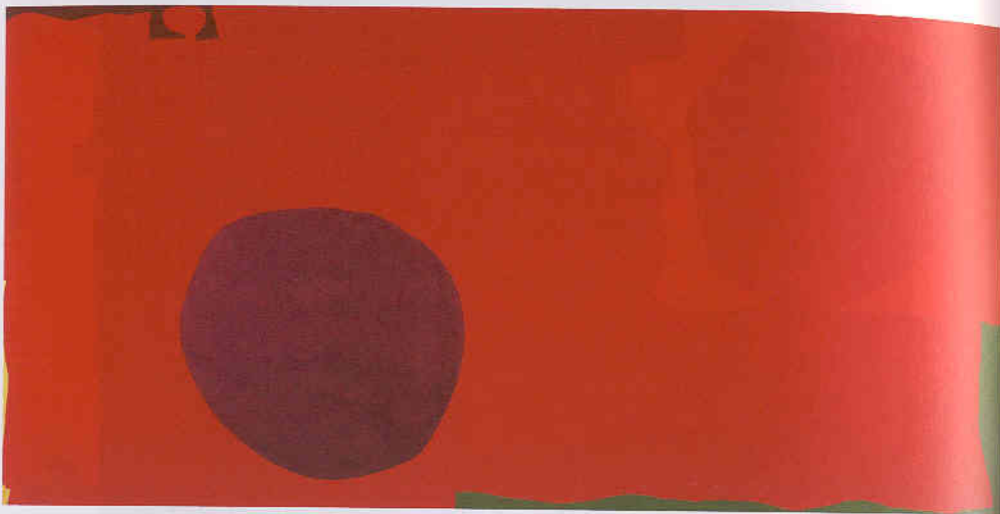
În primii ani de viață, Francis Bacon (1909–1992) a avut o viață de familie agitată, cu mutări repetate din Anglia în Irlanda și invers, ceea ce i-a dat un puternic sentiment de dezrădăcinare. A trăit pentru scurtă vreme la Berlin și la Paris, unde s-a și decis să devină pictor, dar principala sa reședință a fost Londra. Autodidact, artistul a început tot mai mult să picteze subiecte emoționale, sumbre, cu teme existențiale, și a dobândit faimă după război. În lucrările sale, temele recurente sunt războiul, carnea crudă, puterea politică și sexuală și decapitarea. Bacon a revitalizat și subminat, totodată, tripticul, care sublinia omniprezența Sfintei Treimi în istoria iconografiei creștine. Tabloul reprodus aici îl reprezintă pe prietenul și totodată muza lui Bacon, George Dyer, pe care pictorul susținea că l-a cunoscut chiar în timp ce acesta venise să-i jefuiască locuința. Îmbrăcat în haine de gangster, Dyer este deformat și cumva frânt, iar în oglindă chipul i se reflectă fracturat. Portretul aduce în fața privitorului legătura de natură sexuală dintre pictor și subiectul tabloului; s-a spus că petele de vopsea albă ar reprezenta sperma. O altă serie de portrete cu Dyer dezbrăcat ne dezvăluie intimitatea dintre cei doi. Aici Dyer se uită chiorâș la propria imagine, reflectând astfel comportamentul său narcisist și sentimentul de izolare și detașare resimțit de Bacon în relația lor adesea tumultuoasă. Dyer s-a sinucis la Paris, chiar în ajunul marii retrospective a artistului, de la Grand Palais. Fața sa sfărâmată de aici parcă îi prefigurează decesul prematur. **SP/KM**



Mornington Crescent, iarna | Frank Auerbach

1967–1969 | ulei pe lemn | 114,5 x 140,5 cm | colecție privată

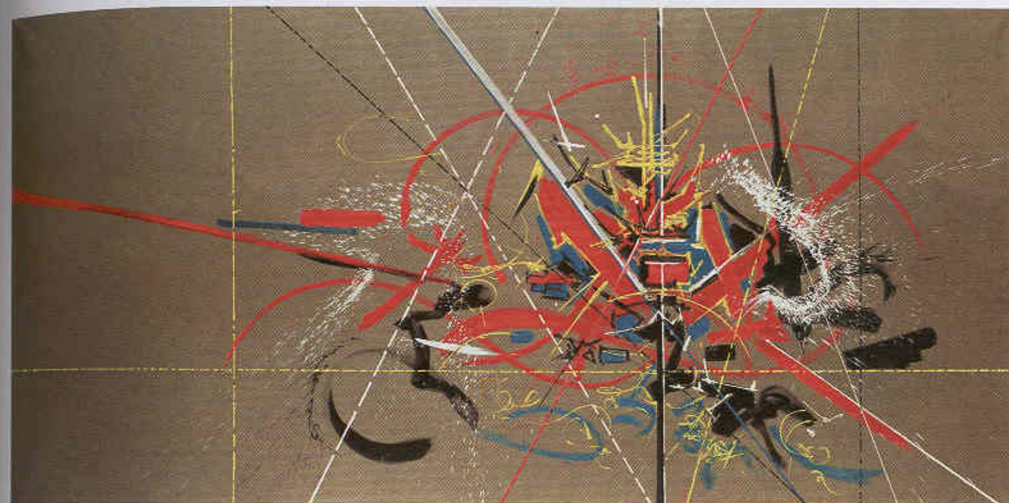
Prima retrospectivă majoră a lui Frank Auerbach (n. 1931) a avut loc în 1978 la Galeria Hayward din Londra. De atunci, lucrările sale au fost expuse în numeroase galerii și instituții artistice internaționale de seamă. A reprezentat Marea Britanie la Bienala de la Veneția din 1986, unde a împărțit premiul Leul de aur cu Sigmar Polke. Cele mai recente expoziții ale sale au fost deschise la Academia Regală din Londra (2001), la Scottish National Gallery of Modern Art (2002) și în Londra, la Marlborough Fine Art (2004). Auerbach este reprezentat în colecțiile a numeroase muzee, cum ar fi Art Institute din Chicago, Metropolitan Museum of Art și MoMA din New York, iar, în Londra, în National Portrait Gallery și Tate Gallery. Unul dintre cei mai cunoscuți pictori ai vremii noastre, Auerbach este asociat cu pictorii britanici Lucian Freud și Francis Bacon. Lucrarea de față îl intimidează pe privitor cu arhitectura sa vibrantă. Această scenă stradală urbană este doar una dintre numeroasele lucrări cu aceeași temă, pictate de artist. Compoziția acestui haotic peisaj urban se sprijină pe câteva linii puternice, precum și pe lupta fascinantă dintre culorile închise și cele deschise. Nu putem ști sigur de unde vine lumina strălucitoare care răzbate prin ferestrele clădirii înalte din fundalul imaginii. Auerbach reușește să picteze aici o scenă tulburătoare, care ne dă impresia de foc și de haos. Lucrarea aceasta este reprezentativă pentru stilul artistului din acea perioadă și este realizată cu o pastă foarte groasă, care aproape că îi dă un relief sculptural. **JJ**



Cadmium with Violet, Scarlet, Emerald, Lemon and Venetian: 1969 | Patrick Heron

1969 | ulei pe pânză | 198 x 379 cm | Tate Collection, Londra

Patrick Heron (1920–1999) a rezistat tendinței către abstracționism din anii 1950 până la sfârșitul deceniului, când a început să realizeze pânze alcătuite din blocuri orizontale de culoare. Până atunci făcea imagini cubiste, nsăclăite și adesea terne. Dar odată ce și-a luminat paleta, a început să integreze și alte forme și construcții mai complexe, realizând unele dintre cele mai frumoase și mai emoționante compoziții. Cercurile și formele circulare au devenit marca sa, dar este evident că preocuparea sa cea mare era culoarea. Grația cu care echilibrează culorile contrastante face să îi depășească mult pe ceilalți pictori abstracți, iar tehnica sa creează iluzia unor texturi moi și a unor suprafețe flexibile. În tinerețe, Heron a lucrat ca designer de textile la firma tatălui său. Din metoda sa de a compune porțiunile generoase și frumoase de culoare pură, care îi saturează pânzele, reiese înțelegerea artistului pentru textură și concepția grafică. Lucrarea de față este un ansamblu al felului în care cunoașterea în detaliu a texturilor s-a reflectat în lucrările sale de maturitate. Pictura dă impresia de imprimare, căci culoarea este absorbită de pânză, ceea ce permite ca roșul, verdele și violetul să se întrepătrundă, reușind, în același timp, să atragă privirea. Heron a publicat mai multe lucrări de critică, dar, pentru o vreme, a încetat să mai scrie când a început să picteze abstract. Scrisul îi frâna creativitatea și capacitatea de a se exprima pe pânză. Pictura sa a înflorit după ce s-a despărțit de critică, după cum stă mărturie și această lucrare minunată. **AH**



Omagiu monseniorului de Vauban
Georges Mathieu

1969 | ulei pe pânză | 295 x 600 cm | Musee d'Unterlinden, Colmar, Franța

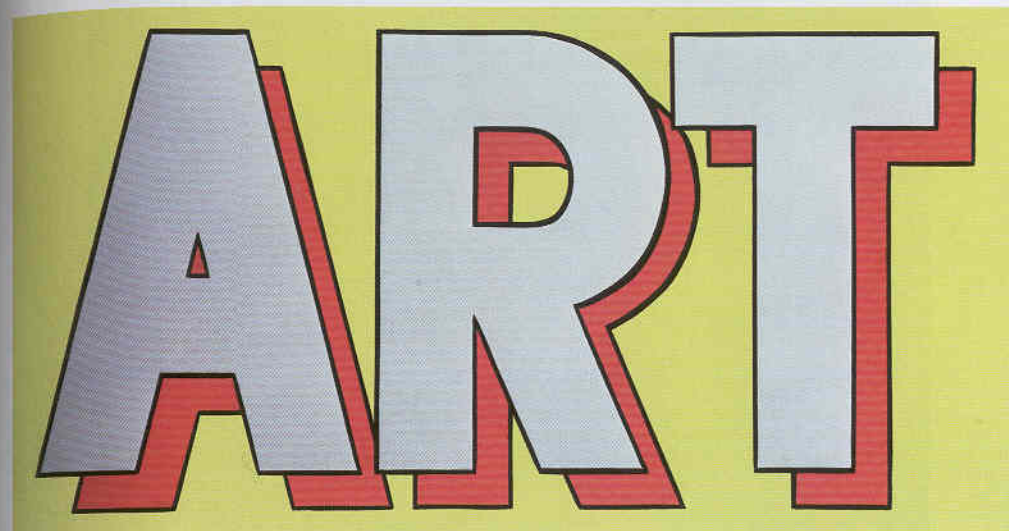
Georges Mathieu, născut în 1921 la Boulogne-sur-Mer, lângă Calais, a fost un precursor și pionier al acelui tip de spectacol numit „body art", predominant în anii 1960, deși a lucrat cu tradiționala culoare pe pânză. Spre deosebire de majoritatea „pictorilor gestuali" americani din vremea sa, cum ar fi Jackson Pollock, Mathieu era bucuros să facă demonstrații în public, considerând procesul picturii atât de „interesant și de captivant", încât merita să fie expus și el. Putea fi văzut adesea împrăștiind culori în fața unui public, în timp ce purta ostentativ un neobișnuit costum futurist sau avea o mustață caraghioasă. Gestica intuitivă și lipsa de formă din picturile sale erau adesea contrazise de foarte precisele titluri – istorice –, cum este cel al lucrării de față, care face referire la arhitectul francez din secolul XVII Sébastien Le Prestre de Vauban. De fapt, în numeroasele sale *performances,* artistul interpreta cunoscute scene istorice, introducând chiar și detalii descoperite dinainte printr-o cercetare atentă, cum ar fi, de pildă, începerea picturii la aceeași oră la care începuse bătălia. Artist autodidact, a plecat în formularea stilului său caligrafic de la scrierea automată susținută de suprarealiști și din pictura abstractă, din anii 1950, a lui Hans Hartung și Franz Kline. A devenit un exponent de seamă al unui stil liber și expresiv de pictură tachistă sau artă informală, care a avut o mare influență asupra grupului japonez Gutai, asupra Vienna Actionists și asupra lui Yves Klein. **OW**



Bunicii noștri | Jorge González Camarena

1960–1970 | ulei pe pânză | colecție privată

Lucrarea aceasta tratează problema, complicată și constantă, a identității mexicane, constituindu-se într-o cercetare vizuală a originilor latino-americane contradictorii ale acestei regiuni. Mexicanii s-au născut într-o cultură modelată de forțele de oprimare colonială. Această înfricoșătoare compoziție a pictorului Jorge González Camarena (1908–1980) se ocupă de natura duală – și în multe cazuri, conflictuală – a conștiinței mexicane: pe jumătate de spaniol cuceritor, pe jumătate de aztec; opresor și oprimat. Renunțând la tradiția realistă ce caracterizează arta mexicană în general, Camarena a optat pentru un realism magic profund simbolic, tocmai pentru a se ocupa de acest subiect atât de personal; nu este prea greu să ne dăm seama de partea cui este. Figura decrepită a soldatului spaniol – din care a mai rămas aproape doar craniul găunos – și coiful ruginit și străpuns de gloanțe arată influența europeană, tot mai scăzută și neimportantă, asupra minții mexicanilor din zilele noastre. În comparație cu aceasta, apare proiecția dăltuită a profilului aztec, ce pare să sublinieze forța în creștere, sfidătoare și mistică, a moștenirii mexicane autohtone. Parura cu pene și detaliile animiste indică aspectele ritualice și ceremoniale ale unei culturi unice – pătrunzătoare și, totodată, tulburătoare – pierdută în negura vremurilor. Compoziția ne amintește de Ianus, zeul roman cu două fețe, simbol al tranziției. Artistul recurge la tonuri intense, de culoarea pământului și a focului, pentru a reda chinul continuu al mexicanilor, în încercarea de a lăsa în urmă trecutul zbuciumat al țării lor. **AA**



Artă | Edward Ruscha

cca 1970 | acrilic pe pânză | colecție privată

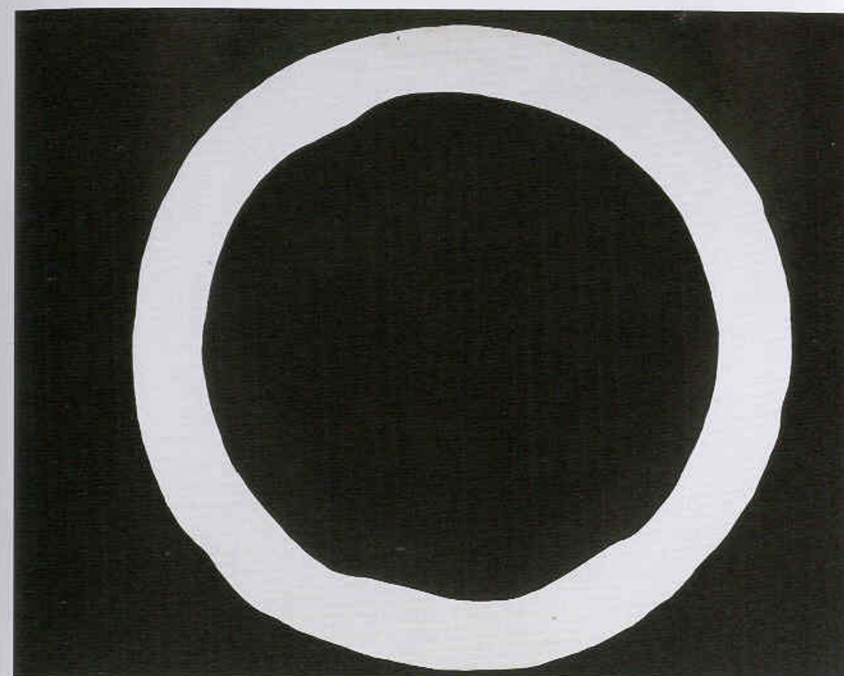
Pictorul american Edward (Ed) Ruscha (n. 1937) este pus în rândul unor artiști precum Andy Warhol și Roy Lichtenstein. Ca reacție la suprafețele foarte texturate și la tușele intense ale lucrărilor expresioniștilor abstracți, artiștii pop militau pentru un nou stil de artă, inspirat din publicitatea reprodusă pe calc, mecanic. Împreună cu colegii săi, Ruscha s-a inspirat din cultura populară, de genul revistelor și benzilor desenate. *Artă* dă la iveală stilul propriu lui Ruscha utilizat încă din anii 1960, pictând un cuvânt mare și evident pe un fundal monocrom strălucitor. Această lucrare este o îndrăzneață luare în posesie a cuvântului – și, prin urmare, și a conceptului – de „artă". Desprinzându-se de înțelesul tradițional al artei și de capodoperele sale semidivine – compoziția acestei imagini este dinadins simplă și arată ca un produs industrial. Utilizarea provocatoare a cuvintelor pentru a ne face să ne îndoim de sensul artei are unele precedente: lucrările *ready-mades* ale lui Marcel Duchamp reprezintă un exemplu major. Imaginea lui Ruscha reprezintă o evaluare conceptuală complexă a identității „artei", anulând totodată deosebirile dintre obiect și imaginea sa. În afară de a ridica întrebări referitoare la natura artei, lucrarea reafirmă cu tărie valoarea comercială a artei. Într-adevăr, parcă n-a fost necesar decât ca artistul să își pună „eticheta" pe pânză, pentru a transforma acest tablou într-o marfă valoroasă, cumpărătorul intrând și el în acest joc. Lucrările lui Ruscha se bucură în continuare de succes, iar în 2002 s-a organizat la Madrid, la Museo Nacional Centro de Arte, o importantă expoziție cu lucrările sale. **JJ**



Las Meninas, 1970 | Equipo Crónica

1970 | acrilic pe pânză | 200 x 200 cm | Fundación Juan March, Madrid, Spania

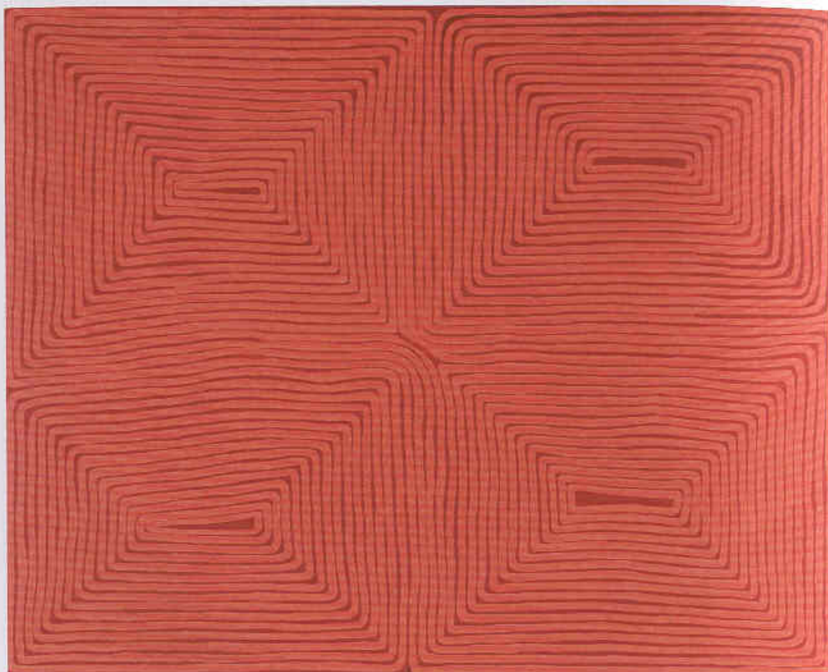
Născut în Spania, la Valencia, Manuel (Manolo) Valdés (n. 1942) a început să studieze pictura la vârsta de 15 ani, rămânând doi ani la Academia de Arte Frumoase San Carlos din Valencia. În 1964, împreună cu Rafael Solbes (1940–1981) și Juan Toledo, a format o echipă artistică numită Equipo Crónica. În tabloul reprodus aici, Valdés s-a dovedit deja un artist de sine stătător, care combină și reinventează stiluri, tehnici tradiționale și chiar anumite opere de artă. Reușește acest lucru recurgând la o mare varietate de materiale și de tehnici, la desen, pictură, sculptură, colaj și gravură. Cunoștințele sale enciclopedice de istorie a artei îi permit să se inspire din numeroase surse și să le adapteze pentru publicul modern. Adesea uimește prin felul cum reușește să folosească cu îndrăzneală imagistica cunoscută, pentru a exprima ceva nou. *Las Meninas* este o reluare a renumitei picturi de Velázquez, care a influențat numeroși artiști prin subtextul privind natura muncii artistului. Valdés a transformat *Las Meninas* într-o icoană modernă, pictând, desenând și sculptând detaliile. În varianta de față, infanta și domnișoarele ei sunt extrase din palatul de secol XVII și mutate într-un living în stilul anilor 1960, cu o colecție de jucării de plastic. Valdés și Solbes vor să ne invite, probabil, să atribuim un anumit sens mingii și raței de jucărie, tot așa cum de-a lungul secolelor criticii i-au atribuit un sens fiecărui element din tabloul lui Velázquez. Ideea este că misterul inițial, creat de Velázquez, nu poate fi dezlegat prin analiză, ci prin intuiție. **TS**



În memoria Martei | Jiro Yoshihara

1970 | ulei pe pânză | 73 x 92 cm | Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, SUA

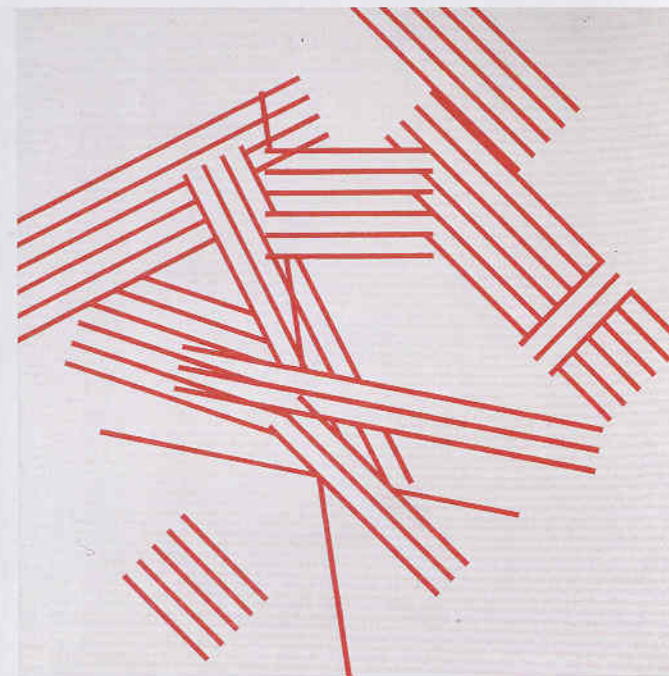
După ce a făcut avere ca industriaș, Jiro Yoshihara (1905–1972) a învățat singur să picteze și a devenit unul dintre primii pictori abstracționiști japonezi. Lucrările sale fac parte din numeroase colecții internaționale. În 1954, a fondat și finanțat Gutai Group, un cerc avangardist de artiști și pictori de *performances* din Osaka. În „happenings" improvizate, puse în scenă de grup, dansatorii duceau în spații publice paravane din hârtie, prin care săreau deodată, sfâșiindu-le. În anii 1950, Yoshihara a început să expună la Martha Jackson Gallery, din Manhattan. Deși s-a născut în familia Kellogg, Martha n-a fost nicidecum o persoană mondenă și răsfățată. Dimpotrivă, a studiat la prestigiosul Smith College, pentru fete, și a lucrat la galeria cunoscută azi sub numele de Albright-Knox Art Gallery (care deține cea mai mare parte din colecția ei personală). După ce s-a căsătorit a doua oară, a început să colecționeze, cu pasiune, opere de artă, a cunoscut mulți artiști și s-a împrietenit cu unii dintre ei, precum John Marin, Reginald Marsh, Hans Hoffman, Franz Kline și Jackson Pollock. În 1953, și-a înființat propria galerie de artă iconoclastă la New York. În parte, misiunea Marthei Jackson era aceea de a expune lucrări ale artiștilor pop și ale expresioniștilor abstracți nou apăruți, mai ales ale acelora încă necunoscuți în SUA. Yoshihara a fost unul dintre artiștii pe care ea i-a descoperit și de care era cea mai mândră. După moartea ei, în anul 1969, câțiva artiști expuși de ea au realizat lucrări în memoria ei, dar cercul alb, crestat, al lui Yoshihara, așezat pe un fundal negru, pare să fie cea mai pură reprezentare a viziunii ei minimaliste. **AH**



Călătoriile unui bătrân Tingari | Ronnie Tjampitjinpa

1970 | acrilic pe in | 153 x 122 cm | colecție privată

Aborigenii australieni au dat o mare parte dintre cei mai respectați artiști ai țării. Puterea lucrărilor lor rezidă în povestea din spatele lor și în modul în care aceasta reflectă unele vechi tradiții proprii. Religia aborigenă se sprijină pe spiritele strămoșești nemuritoare; Tingari ar fi tocmai unul dintre aceste ființe ancestrale care au adus legea și cultura oamenilor din deșertul vestic. De mii de ani, aborigenii comunică cu strămoșii lor prin intermediul artei și al ritualurilor, invocându-le protecția și binecuvântările. Ronnie Tjampitjinpa s-a născut cam prin anul 1943, în vestul Australiei. A început să picteze în anul 1970, adoptând stilul Pintupi, cu cercuri ferme, reunite prin linii ce semnifică poporul, țara și Dreamtime (Vremea visării). Ultimul element este mistic și face parte din cultura aborigenă, diferită de credința occidentală, unde se povestește felul în care s-au întâmplat numeroase lucruri, cum a apărut universul, cum au fost creați oamenii și cum a dorit Creatorul să-și ducă viața oamenii din acest cosmos. Tjampitjinpa descrie ciclurile lui Tingari, dând informații ce sunt interzise publicului larg, dar esențiale pentru continuitatea vieții pe plan fizic, cultural și spiritual în deșertul din vest. A făcut parte din primul grup de artiști care a reușit să asocieze poveștile din vechime cu materiale moderne. Lucrarea aceasta spune povestea unui bătrân care, în vremurile de demult, a călătorit prin partea de vest a Australiei. Liniile și cercurile reprezintă călătoria, iar inelele unghiulare, locurile pe care le-a vizitat. **SH**



Întâmplare și ordine 5 (Roșu) | Kenneth Martin

1970 | ulei pe pânză | 122 x 122 cm | Arts Council Collection, Hayward Gallery, Londra, MB

Artistul britanic Kenneth Martin (1905–1984) a lucrat ca desenator și a creat picturi figurative timp de două decenii. Pe la sfârșitul anilor 1940 a început să picteze abstract și a devenit unul dintre membrii marcanți ai grupului de constructiviști britanici postbelici. Martin a făcut diferite experimente în ce privește metoda și procesul creației artistice spunând că este preocupat de „puterea șirului, a monotoniei și a schimbării de ritm în crearea de forme". La sfârșitul deceniului șase, Martin a început o serie de lucrări atât pe hârtie, cât și pe pânză, cărora le-a dat numele „Întâmplare și ordine", iar lucrarea de față este a cincea dintre ele. Pentru a executa picturile, Martin fixa un grilaj pe pânză și numerota punctele de încrucișare. Apoi alegea la întâmplare – „din pălărie" – numerele respective. Fiecare pereche de numere devenea după aceea o linie pe grilă. Chiar dacă structura aceasta caroiată a fost aceeași pentru fiecare lucrare din serie, corespondențele ce rezultau prin tragere la sorți realizau o succesiune aparent nesfârșită de combinații. Prin urmare, această pictură exprimă o dublă invitație: de a o cerceta ca pe un proces de invenție și totodată de a privi tabloul produs de acest proces – o combinație dintre structură ordonată și hazard. Acestei serii i-a urmat una asemănătoare, intitulată *Chance, Order, Change* (Întâmplare, Ordine, Schimbare). Lucrarea *Întâmplare și ordine 5 (Roșu)* constă în câteva linii de un roșu îndrăzneț, pictate cu grijă pe un fundal alb. Pentru Martin, culoarea și ordinea liniilor din serie fac parte din acel ritm ce construiește întregul și pot fi în armonie sau în contrast, asemenea unei piese muzicale. **CM**



Ocean Park No. 27 | Richard Diebenkorn

1970 | ulei pe pânză | 203 x 254 cm | Brooklyn Museum of Art, Brooklyn, SUA

Seria „Ocean Park“ își trage numele de la cartierul de pe litoralul californian, unde Richard Diebenkorn (1922–1993) a pictat din 1966 până în 1988. Aceste mari pânze abstracte reprezintă încununarea carierei sale de pictor american de seamă al secolului XX. Întoarcerea lui Diebenkorn la abstract, de la lucrările figurative pe care le-a realizat la începutul anilor 1960, s-a născut din dorința de a nu fi îngrădit în evoluția formală a pânzelor sale. După cum explica Diebenkorn: „Picturile abstracte îngăduie prezența luminii în toate părțile, lucru imposibil de realizat în lucrările figurative, care prin comparație par cumva terne“. Lucrarea de față ilustrează atitudinea artistului față de pictură, ca loc de cercetare a purității culorii și a formei. Fâșiile apăsate de culoare primară au o putere asemănătoare triunghiului din centrul pânzei. Marginile albe susțin forma geometrică a compoziției, amintind de modul în care Mondrian se ocupa de teme asemănătoare. Și totuși, modelul geometric al acestei lucrări este contrabalansat de un efect de atmosferă, realizat prin aplicarea culorii în strat subțire pe pânză, prin urmele lăsate de pensulă, în colțul din stânga jos, și prezența de *pentimenti*, primele straturi de vopsea lăsate vizibile la suprafață. În ciuda naturii abstracte a lucrării, este evidentă legătura cu pictura figurativă; senzația de lumină și de aer marin este mai puțin tipică pentru expresionismul abstract, decât pentru opera lui Turner și Whistler. **AR**



Domnul și doamna Clark și Percy | David Hockney

1970–1971 | acrilic pe pânză | 304 x 213 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Pictura de față, executată de David Hockney (n. 1937), face parte dintr-o serie de portrete duble ale unor prieteni renumiți ai artistului, realizate prin anii 1970. Criticii au remarcat capacitatea lui Hockney de a apela la aplecarea spre visare a privitorilor. Seria de piscine din Los Angeles și portretele de celebrități prezintă aceleași caracteristici. Alături de *Camera, Strada Manchester, 1967*, aceasta este singura imagine explicită a Londrei, pictată de Hockney înainte de a se muta în California. Mobilierul, imaginea ce se vede prin geamul de la balcon și lumina blândă din încăpere dau senzația de spațiu. În comentariul despre această lucrare, Hockney însuși lăsa de înțeles că principala sa țintă a fost captarea luminii. Pentru a atinge efectul dorit, a lucrat atât după o serie de fotografii, cât și „pe viu“. Lăsând în urmă procedeele stilistice ale lucrărilor sale anterioare, ce atrag atenția asupra statutului subiectelor sale ca imagini, artistul se întoarce aici la un stil mai tradițional. Poziția formală a cuplului și legătura dintre cei doi în cameră accentuează referința la portretistica secolelor XVIII și XIX. Totuși, la o analiză mai atentă a modului în care s-a ocupat acesta de suprafețele mari ale pânzei, vom descoperi că artistul a abstractizat suprafețele din fundalul camerei, acordând o atenție deosebită la detaliu, la fețele subiecților, la telefon și la vaza de flori. Ar fi greșit să considerăm această lucrare un exemplu de naturalism simplu, realist. Hockney încearcă aici noi moduri de a construi și de a picta portretul. **AR**



Alb peste roșu, pe albastru
Tony Tuckson

1971 | culori polimerice pe lemn | 213,3 x 230,4 cm
National Gallery of Australia, Canberra, Australia

Pe lângă că a fost director adjunct al Art Gallery of New South Wales timp de 16 ani, australianul Tony Tuckson (1921–1973) a fost un artist prolific, de factură expresionistă abstractă, realizând peste 400 de pânze și peste 10 000 de desene. În ciuda acestui lucru, a avut prima expoziție de-abia în anul 1970, cu trei ani înainte de moarte. Lucrarea de față este una dintre picturile din ultima perioadă. Tuckson aplică aici strat după strat de albastru și roșu-brun (amintind de pământul australian), înainte de a trânti niște benzi groase de alb, de-a lungul și de-a latul pânzei. Prelingerea albului în josul pânzei este în ton cu stilul expresionismului abstract, dar, în ansamblu, lucrarea este mai stăpânită și mai rezervată decât unele lucrări anterioare. Tuckson a contribuit la aducerea artei aborigene și melaneziene în marile colecții de artă australiene. El însuși a colecționat stâlpi funerari aborigeni din insula Melville, la nord de Darwin. Întrucât adesea stâlpii aceștia erau pictați cu lut alb și ocru, s-a presupus că benzile verticale albe și fondul ocru-roșcat ar reprezenta tocmai acești stâlpi și ceea ce se află în jurul lor. **AV**



Fereastra
Francisco Zúñiga

1971 | ulei pe pânză
colecție privată

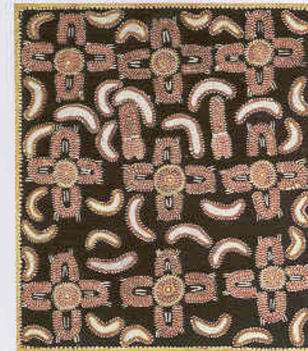
Costarican prin naștere, pictorul și sculptorul Francisco Zúñiga (1912–1998) a făcut parte din acea generație de creatori care a perfecționat desenul xilografic și tehnica gravurii. În 1936 s-a dus în Mexic, unde a pictat și a realizat monumente publice pentru statul mexican. Principala sa preocupare era de a prezenta sensibilitatea și senzualitatea figurii omenești, prin exprimarea vizuală a forței vieții. Mexicul s-a dovedit a fi o bogată sursă de inspirație pentru această înclinație. Desenele și picturile lui Zúñiga, directe și triste, îi înfățișează pe mexicani în cadrul natural. Femeia din imagine pare puternică și impasibilă, sprijinindu-și chipul oacheș în mâna viguroasă, uitându-se dinadins în altă parte, ca și cum ar vrea să se apere de privirea atentă, nedorită, a cuiva. Aparenta ei reticență și lipsă de interacțiune cu artistul dau un farmec deosebit lucrării. Deși lucrările lui Zúñiga nu sunt susținute nici de tendințe moraliste, nici sociologice, totuși ele au o mare influență, datorită capacității de a exprima forța și misterul vieții ce vibrează chiar și dincolo de cele mai neînsemnate figuri. **AA**



Ciorchine de struguri
Markus Lüpertz

1971 | ulei pe pânză | 220 x 220 cm |
Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

Markus Lüpertz (n. 1941) a fost unul dintre neoexpresioniștii germani expus în mod considerabil în Statele Unite și în Europa de Vest în anii 1980. La începutul carierei sale, în deceniul al șaselea, a înfruntat tendințele artistice ce dominau vremea: Pop Art, figurativ, și expresionismul abstract. Combinând cu pricepere elementul clasic și cel abstract, Lüpertz se consideră un „pictor abstract“, fără a fi nevoit să urmeze directivele stricte, tehnice, ale picturii nonfigurative. În anii 1970, compozițiile sale au îmbrăcat înfățișarea de natură moartă, prezentând obiecte precum cochiliile de melc, articolele de îmbrăcăminte și paleta de pictor. Aceste motive evocau numeroase asocieri din istoria artei, dar funcționau totodată și ca referințe politice. În lucrarea de față, aspectul zimțat și marginile ascuțite ale frunzelor gălbui din partea de sus și umbrele formează un echilibru cu generozitatea sferică a strugurilor, care ne aduc aminte de coifurile ostașilor. Ca un artist german care trăiește în umbra proclamației lui Theodor Adorno cum că după Holocaust n-ar mai putea fi scrise versuri, Lüpertz a reușit totuși să creeze o artă inteligentă, care celebrează ceea ce este tradițional și simplu. **OR**



Poveste de băiat
Don Ellis Tjapanangka

1971 | culori polimerice pe lemn | 51,7 x 42,3 cm |
Corbally Stourton Contemporary Art, Londra, MB

Regiunile slab populate din Australia pot părea neospitaliere multora, dar nu și aborigenilor. Ei trăiesc pe acest pământ și simt că fac parte din el, aici manifestându-se fizic spiritele strămoșilor lor, care, cred ei, fac parte dintr-o lume completă. Unii aborigeni numesc lumea aceasta Jukurrpa, adică „Visare“ sau „Vremea visării“. În această cosmologie nu artiștii creează arta, ci strămoșii, care o dau apoi artistului, iar acesta, la rându-i, o reproduce, astfel încât s-o poată vedea și alții. De aici greutatea artistului de a găsi diferite modalități de exprimare a imaginilor din „Visare“ prin materialele lumii noastre. Inițial, materialele tradiționale proveneau din mediul lor natural, dar la începutul anilor 1970 câțiva artiști aborigeni, printre care și Don Ellis Tjapanangka (cca 1925–1976), au început să folosească culorile acrilice, dezvăluindu-ne astfel întinderea și intensitatea imagisticii specifice „Visării“. Lucrarea de față prezintă un băiat, reprezentat prin câteva forme mai mici, în forma literei U, ce călătorește pe drumul vieții, încrucișându-se cu diferiți oameni. Forțele dominante în viața sa sunt femeile, simbolizate cu ajutorul celor patru imagini în formă de U din jurul cercurilor, ce semnifică, în mod tradițional, patru femei care stau jos. **SH**



E VIII (Spre dispariție) SFP71-14 | Sam Francis

1971 | ulei pe pânză | colecție privată

Sam Francis (1923–1994) a studiat la University of California botanica, medicina și psihologia, dar la scurt timp după aceea s-a înrolat în aviația americană și a luat parte la cel de-al Doilea Război Mondial. S-a apucat de pictură după ce a supraviețuit unei groaznice catastrofe aviatice, iar când s-a întors la universitate, a renunțat la studiile științifice, în favoarea celor de artă. Deceniul cinci l-a găsit la Paris, unde a locuit și a lucrat, fiind influențat de stilul pictorilor francezi din epoca precedentă, inclusiv al lui Monet și Matisse. Întoarcerea sa în Statele Unite în anii 1960 a dus la noi experimente în domeniul desenului și al petelor de culoare, dar și o întoarcere către școala de gândire psihanalistă a lui Jung. *E VIII (Spre dispariție) SFP71-14* ilustrează stilul matur al lui Francis, în care fâșii de culoare intensă sunt presate către colțurile pânzei. Marea de alb ce rezultă în centrul tabloului arată ca un gol, un vid de culoare, aducând cu realizarea artei minimaliste americane din anii 1960. Aspectul distinct al tușei pe pânză subliniază planitatea bidimensională intrinsecă a picturii, concept răspândit de teoreticianul Clement Greenberg. Efectul combinat al culorilor intense și pure determină ochiul să navigheze continuu pe pânză, ceea ce sporește angajarea emoțională a privitorului. De-a lungul carierei sale, Francis a fost asociat cu mișcări precum tașismul, arta, informalismul și abstracționismul postpictural, dar s-a împotrivit asocierii cu orice grup, considerând-o ca o modalitate de limitare. **MV**



Plaja de la Roma Ostia | Werner Tübke

1973 | ulei pe lemn | 80 x 170 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

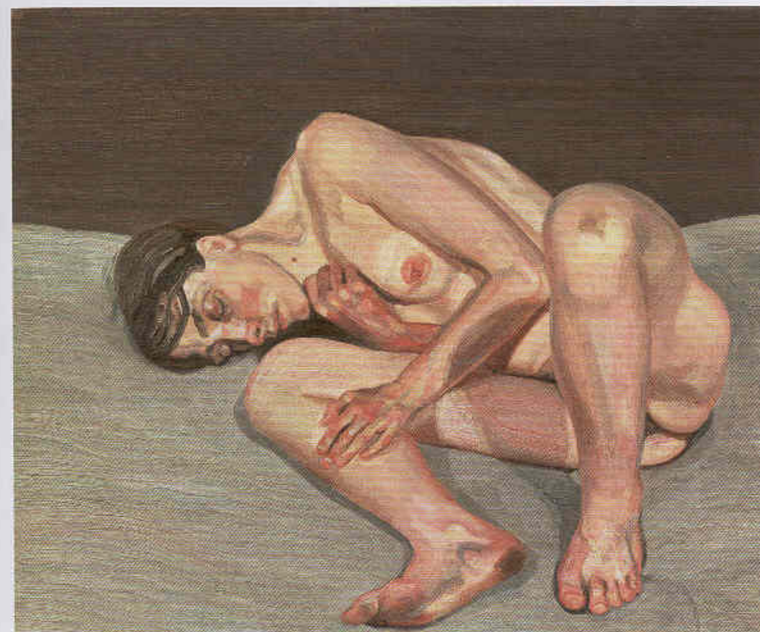
Aluzivă, lucrarea de față ilustrează foarte bine stilul și subiectele controversate care l-au făcut faimos pe Werner Tübke (1929–2004). Împreună cu Bernhard Heisig și Wolfgang Mattheuer, a făcut parte din Școala de la Leipzig, alcătuită din pictori est-germani care îmbrățișau realismul socialist, părând să preamărească teoriile marxiste de emancipare socială și trai colectiv. Urmând aceste teorii, formatul pe lemn al acestei lucrări permite reprezentarea unei mulțimi de forme umane alungite și culcate. Este evident că figurile se simt în largul lor, nefiind îngrădite în nici un fel; diversitatea pozelor lor lipsite de inhibiții le subliniază libertatea. Deși influența lui Tițian se resimte, încadrarea cu accentul principal pus pe personajul central, descrierile moderne și culorile șterse sunt în contrast cu aluziile clasice. Tübke a fost foarte mult influențat și de pictorul Giorgio de Chirico din lucrările care au precedat suprarealismul, iar ideea cum că tabloul înfățișează o scenă psiho-dramatică este accentuată de compoziția aproape suprarealistă, cu marea mărginită de forme întunecate. Acțiunile și emoțiile celor din prim-planul lucrării par vagi, fețele fiindu-le ascunse vederii, iar trupurile suspendate între două stări, nici înfricoșate, nici în largul lor. În anii 1980, împreună cu ajutoarele sale, Tübke a pictat *Panorama de război a țăranului*, o pictură de 1 722 metri pătrați, cea mai mare pictură în ulei din lume. Ca un omagiu adus suferinței mulțimilor, și ea ridică o problemă asemănătoare acestei lucrări: că țelurile realismului socialist – cu toată împlinirea lor obligatorie la scară mare – ar putea fi subminate chiar de viziunea unică a lui Tübke. **JCo**



Picturi în atelier: „Figură sprijinită pe picioarele din spate" și „ Interior cu iepure negru" | Arthur Boyd

1973–1974 | ulei pe pânză | 313,5 x 433,2 cm | National Gallery of Australia | Canberra, Australia

Deși Arthur Boyd (1920–1999) a fost unul dintre cei mai iubiți artiști ai Australiei, el nu putea suferi să fie descris astfel, preferând să fie numit „pictor" sau „meșter". Născut la Murrumbeena, statul Victoria, Boyd a crescut într-o familie de artiști. Din păcate, părinții săi au avut o căsnicie agitată, iar tatăl său s-a confruntat cu falimentul, după ce i-a ars atelierul. Boyd a locuit și a călătorit împreună cu bunicul său, artistul Arthur Merric Boyd (1862–1940), care s-a ocupat de cultivarea talentului nepotului său. După ce s-a confruntat cu brutalitatea și rasismul din cel de-al Doilea Război Mondial, artistul a realizat mai multe lucrări expresioniste înfățișând soldați schilodiți și persoane expropriate. Întors în țara natală, Boyd a fost nemulțumit să vadă cât de rău sunt tratați aborigenii. A arătat lumii prin ce treceau aborigenii în câteva picturi cuprinse în seria „Mireasa". Spre sfârșitul anilor 1950 s-a mutat la Londra, unde a realizat renumita serie „Nebuchadnezzar", ca reacție la Războiul din Vietnam. Ultimii 25 de ani din viață, artistul și soția sa i-au petrecut când în Italia, când în Anglia, când în Australia. La începutul deceniului șapte, a realizat o serie de picturi reprezentând figuri care se sting în peisajul australian. Lucrarea de față prezintă un artist dezbrăcat, reținut de picioarele aflate mult în spate, în timp ce el ține strâns niște pensule într-o mână și o grămadă de aur în cealaltă. Mai târziu, artistul a explicat ideea acestei lucrări: „Ca artist, nu vrei cu adevărat să ții strâns de bani; ci vrei să ții strâns de concepte. Conceptele au de-a face cu vitorul, dar averea, nu". Boyd a donat National Gallery of Australia peste trei mii dintre lucrările sale. **AV**



Mic portret de nud
Lucian Freud

1973–1974 | ulei pe pânză | 22 x 27 cm | Ashmolean Museum, Oxford, Marea Britanie

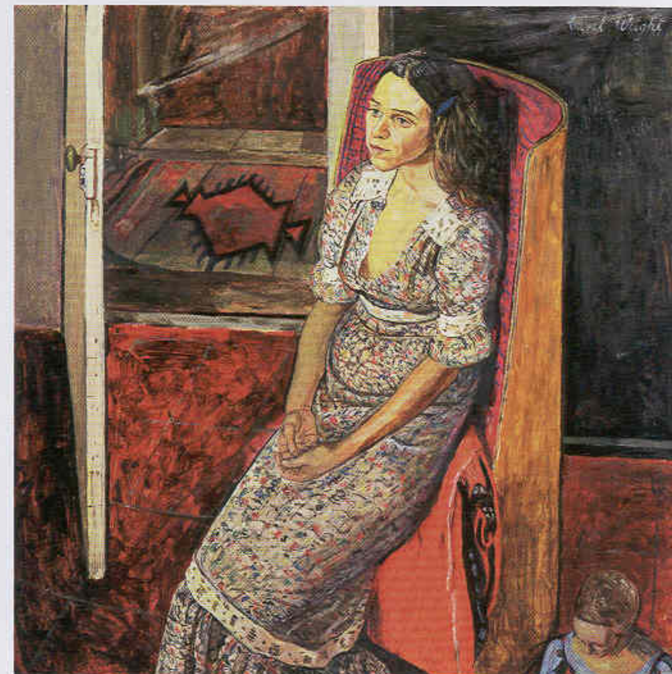
Născut la Berlin, Lucian Freud (n. 1922) a devenit cetățean britanic în anul 1939. A studiat în Londra, la Central School of Art, iar apoi la Școala de pictură și de desen a lui Cedric Morris, din estul Angliei. După ce a fost înrolat pentru scurtă vreme în armata britanică, în cel de-al Doilea Război Mondial, ca marinar pe un vas comercial, a avut prima expoziție de autor în 1944, la Galeria Lefevre din Londra. Primele sale lucrări au fost asociate cu suprarealismul, dar, de prin anii 1950, a început să picteze portrete realiste. Cam din 1965 picta aproape numai nuduri, folosind împăstări groase. Întrucât prefera temele cu o tentă autobiografică, își lua ca modele prietenii, iubitele, membrii familiei și alți artiști, pe Frank Auerbach, Francis Bacon și Leigh Bowery. În lucrarea de față este înfățișată o tânără cu păr negru tuns scurt, care stă dezbrăcată, în văzul tuturor și vulnerabilă, pe o saltea albă. În afara saltelei unicolore și a peretelui întunecat, nu există alt fundal sau elemente exterioare. Prin urmare, ochiul privitorului este silit să se uite la trupul neacoperit, luminat puternic cu o lampă de atelier, procedeu des uzitat de către artist. Freud s-a concentrat, în acest studiu, asupra carnației modelului al cărui volum este exprimat într-o gamă de roz, gri și alb. Compoziția, poziția neobișnuită și sugestivă a personajului și ochii închiși ai modelului, toate aceste elemente atrag atenția asupra sfârcului stâng, aflat în centrul imaginii, semănând cu un ochi și formând un fel de alt chip suprarealist, în mijlocul cărnii înconjurătoare. **JJ**



Crizantema | Claudio Bravo

1974 | ulei pe pânză | colecție privată

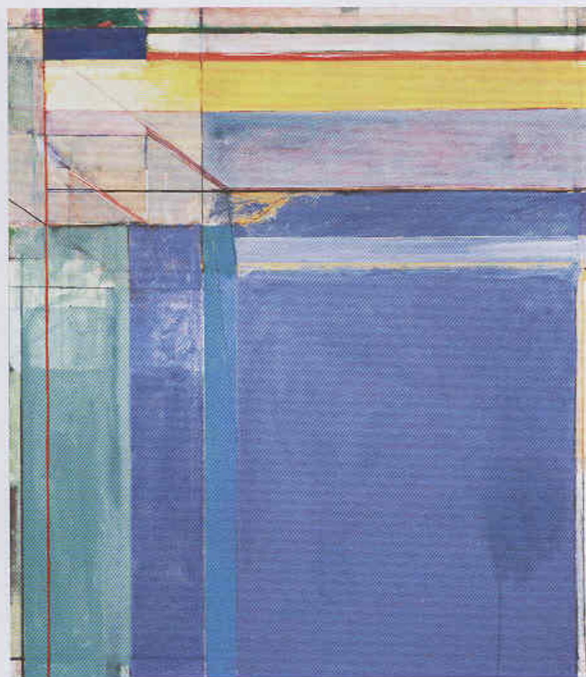
Născut în Chile, la Valparaiso, Claudio Bravo (n. 1936) s-a instalat ca artist profesionist la Madrid în anii 1960, unde a cunoscut succesul ca portretist al societății mondene. Din 1972 locuiește în Tanger, în Maroc, și continuă să picteze figurativ, dar parcă mai conceptual. Lucrările sale recente dovedesc o atenție deosebită față de detalii și o extraordinară îndemânare artistică. Crizantema a fost pictată într-o perioadă când pictura figurativă și realismul erau departe de a fi la modă. Însă, în zilele noastre, ținând seama de spiritul ironic al postmodernismului, stilul ciudat de academic al lui Bravo ne poate face să percepem imaginea ca pe ceva foarte formal și, în această calitate, se plasează undeva între realism și abstracționism total. Floarea și părul fetei, prins la spate, sunt menite să mențină ritmul imaginii, nu să ne spună vreo poveste ascunsă. Plăcerea de a realiza studii în rafinata artă de desenator a lui Bravo și atenția lui deosebită pentru detaliile texturale – ce amintesc de unii maeștri spanioli precum Velázquez și Zurbarán – este un scop în sine. „Întotdeauna am fost un pictor preocupat de estetic. Dacă sunt numit *preciosista*, o iau ca pe un compliment." Dacă cineva caută un sens dincolo de plăcerea de a se uita la pictură și mai presus de aceasta, atunci probabil că aceasta este o scenă din viața sau din atelierul pictorului, stând la șevalet, în spatele modelului. Lucrările lui Bravo fac parte din colecțiile de la Baltimore Museum of Art, Metropolitan Museum of Art din New York, Museo Nacional de Bellas Artes din Santiago și Museo Rufino Tamayo din Mexico City. **SF**



Fată americană și păpușă | Carel Weight

1975 | ulei pe lemn | 75 x 75 cm | colecție privată

Portretele lui Carel Weight (1908–1997) sunt de mult timp admirate pentru felul în care reușesc să surprindă subiectul – cel mai renumit fiind portretul Orovidei Pissarro, nepoata impresionistului francez. Cu toate acestea, artistul nu s-a mărginit doar să picteze niște modele celebre. Fascinat de chipul uman, a pictat portrete care scot la iveală ceea ce e neobișnuit în obișnuit. Lucrarea de față a fost pictată în atelierul londonez al artistului, model fiindu-i o tânără aflată în călătorie prin Europa, tânără care a fost de-a dreptul captivată de păpușa spaniolă sculptată, pictată în colțul din dreapta jos al paginii. Culorile calde și textilele imprimate evocă un cadru familial și intim, dar Weight reușește să picteze această scenă, altfel banală, dintr-un unghi foarte grăitor. Privitorul aproape că stă deasupra modelului, privind în jos la ea. Deși este așezată, totuși fata străpunge formatul pătrat al picturii ca o coloană verticală, introducând o oarecare tensiune. Fața fetei este îndreptată în sus, dar se uită în depărtare, cu privirea ciudat de distrată. Tușele în general laborioase de la gât și cap contrastează cu aplicarea mai largă a culorii pe restul pânzei, ca și cum artistul s-ar strădui în special să-i descifreze expresia feței. În același timp, părul păpușii de lemn indică o prezență semiumană ciudată în cameră, însă fața ei este ascunsă vederii, iar corpul, tăiat de partea de jos a tabloului. Semănând cu straniile portrete oficiale ale lui Goya și scenele de interior ale lui Munch, detaliile compoziției acesteia ne neliniștesc, vrând să sugereze că dincolo de ceea ce pare decent și comun, se ascunde nebunia, și încă niciodată prea adânc. **AR**



Ocean Park No. 79 | Richard Diebenkorn

1975 | ulei pe pânză | 236 x 206 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

No. 79 s-a numărat printre ultimele lucrări din seria „Ocean Park", care l-au purtat pe pictorul Richard Diebenkorn (1922–1993) la recunoașterea pe plan internațional. Stabilit în cea mai mare parte a carierei sale în California, mai exact în zona golfului San Francisco, în seria „Ocean Park", artistul evocă soarele, cerul și marea. Pictată la cinci ani după *Ocean Park no. 27*, lucrarea de față ne arată că artistul se apropie acum de pânză mai prevăzător decât în tablourile precedente din serie. În contrast clar cu culorile aproape transparente din lucrările anterioare, culorile folosite aici sunt mate și vii. În partea dreaptă a pânzei, artistul a lăsat o dâră de vopsea, dovadă a faptului că acolo a repictat și corectat. În acest tablou se vede că artistul este absorbit de pânză și concentrat asupra sa, având conștiința acută a procesului picturii. Totuși, nici aluzia la spațiul și locul fizic nu dispare, aluzie pe care această lucrare abstractă o evocă. Dungile orizontale subțiri, cu culori calde, de sus, amintesc un peisaj – dimensiunile lor făcând ca marile zone indigo de mai jos să pară chiar vaste – și aduc în minte întinderea mării sau a cerului. Fâșia subțire și transparentă de culoare, din stânga și dinspre centrul pânzei, dă o anumită profunzime și creează un relief în grosimea cu care este aplicată culorii în restul pânzei. În același timp, diagonalele viguroase din colțul din stânga sus dinamizează pânza, animând lucrarea în ciuda compoziției sobre. În lucrarea aceasta, se poate spune că a doua etapă a experimentelor lui Diebenkorn în direcția abstracțiunii a ajuns cu adevărat la maturitate. **AR**



Cruce + R | Antoni Tápies

1975 | mixed media pe lemn | 162,5 x 162, 5 cm | Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Spania

Fiul unui avocat catalan naționalist, Antoni Tápies (n. 1923) s-a născut în Barcelona, nu cu mult înaintea izbucnirii războiului civil. A studiat mai întâi pentru o diplomă în drept, apoi, poate și în urma unei boli prelungite, a renunțat la drept, pentru a se dedica în întregime picturii. Artist în mare parte autodidact, a fost influențat la început de filosofia orientală, iar apoi de artiștii suprarealiști Max Ernst, Joan Miró și Paul Klee. Cu toate acestea, în 1952, împreună cu mulți dintre pictorii la modă ai vremii sale, s-a îndepărtat de tradiția figurativă, pentru a se concentra mai mult asupra unor concepte contemporane abstracte. Lucrarea de față este tipică pentru aceste picturi de mai târziu. Influențată de convingerile budiste ale autorului, lucrarea se impune la început prin împăstarea groasă de culoare amestecată cu pământ, piatră și nisip, și în final surprinde în contrast, prin literele caligrafiate, mult mai ușare, și prin tonul liric. Tápies a fost considerat de către Robert Motherwell drept cel mai mare artist european în viață. În anul 1958, a primit Premiul Întâi pentru Pictură, la expoziția internațională din Pittsburgh, cât și premiile UNESCO și David E. Bright, la Bienala de la Veneția. În 1992 a fost ales membru de onoare al Academiei Regale de Artă de la Londra. Este foarte probabil ca obsesia artistului în ce privește pământul, praful și grohotișul să izvorască din cele trăite în timpul războiului civil din Spania și din timpul celor două războaie mondiale. Adevărat sau nu, este clar că modul său de utilizare a culorii și a materiei a influențat o întreagă generație de artiști mai tineri și, probabil, cel mai mult pe pictorul german Anselm Kiefer. **SF**



Flat Pack Rothmans | Stephen Farthing

1975 | ulei și mixed media pe pânză | 214 x 110 cm | Royal College of Art, Londra, Marea Britanie

Artistul britanic Stephen Farthing (n. 1950) a studiat la Londra, la Școala de Artă St. Martin și la Royal College of Art, dar s-a mutat la New York în anul 2000. Lucrează cu numeroase tipuri de materiale, este un desăvârșit portretist, peisagist, desenator și proiectant. A avut prima expoziție de autor în 1977, lucrările sale au fost prezentate la Bienala din 1989 de la São Paolo, iar în 1998 a fost ales în Royal Academy. A primit comenzi numeroase și diversificate: de exemplu, cartonul covorului pentru Grosvenor Estate și desenele arhitecturale pentru clădirile de la Oxford University Press. În 1999, a fost însărcinat de National Portrait Gallery din Londra să picteze portretele a șase istorici remarcabili, în lucrarea numită *Trecut și Prezent.* Pentru a se pregăti, artistul le-a făcut peste 100 de fotografii și i-a rugat să completeze câte un chestionar, astfel încât să-și poată forma atât o imagine mentală a personalității lor, cât și o imagine vizuală a chipurilor lor. Mai multe componente au concurat la realizarea lucrării de față, inclusiv acrilic, lac, cretă, hârtie, resin, vopsea la spray și serigrafie. Lucrarea este inspirată foarte mult din Pop Art și este doar una dintre numeroasele imagini realizate de Farthing prin intermediul obiectelor de uz cotidian. Obiectele folosite aici sunt stratificate, unele peste altele, ca într-un colaj. Cele câteva foarfeci, pachete de țigări și diferite resturi de hârtie se întrepătrund, formând o imagine hipnotică, pentru a sugera existența unor straturi ascunse dincolo de ceea ce se vede la suprafață. **LH**



The Ballroom | Marion Pinto

1976 | ulei și acrilic pe pânză | 244 x 426,5 cm | Museum of the City of New York, SUA

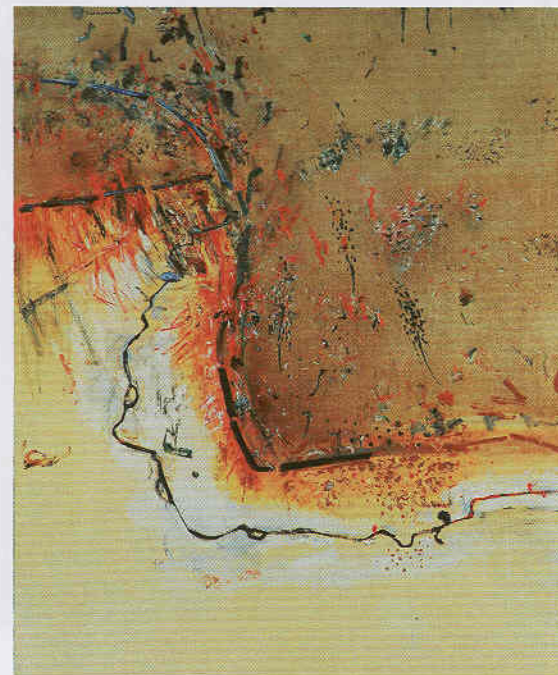
În 1976, Gregory Dawson, unul dintre cei trei proprietari ai restaurantului-cabaret The Ballroom din Manhattan (care pe atunci se găsea pe West Broadway, la nr. 458) i-a comandat artistului Marion Pinto (n. 1935), din Soho, să picteze un tablou al restaurantului, care să fie expus chiar acolo. Dawson dorea ca tabloul să-i omagieze pe acei clienți obișnuiți ai restaurantului, care reușiseră să ajute la transformarea cartierului Soho dintr-o zonă comercială în declin într-o comunitate artistică la modă, ce se delecta cu cine și cu distracții până târziu în noapte. Inspirat de *Biroul bumbacului* a lui Degas, *The Ballroom* a existat mai întâi sub forma unui set de fotografii cu primele 19 persoane care au venit în lumea artistică din Soho și mâncau cu regularitate la restaurant. Pinto a invitat pe fiecare în parte la restaurant, ca să pozeze pentru o fotografie portret. Apoi fotografiile au fost grupate și aranjate într-o compoziție. Fotomontajul rezultat a fost transferat fotografic pe pânză și, cu mare migală, pictat. Artistul a alcătuit și realizat acest tablou de-a lungul a șase luni. Printre cei prezenți aici se numără negustorii de artă Paula Cooper și Max Hutchinson și artiști ca Alex Katz, Larry Rivers, Deborah Remington și Robert Indiana. Tabloul a fost scos din locația sa inițială atunci când restaurantul s-a închis din cauza creșterii spectaculoase a chiriei. După vreo doi ani și jumătate, a fost iarăși expus la noul club-restaurant The Ballroom din Chelsea, care s-a închis în 1994. În acel moment, proprietarii primului restaurant Ballroom, cel deschis pe West Broadway, au donat tabloul muzeului în care se află și acum. **SF**



Stilleben | Georg Baselitz

1976–1977 | ulei pe pânză | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Georg Baselitz (Hans-Georg Kern, n. 1938) e unul dintre artiștii în viață cu cele mai multe lucrări vândute. Este un pictor postmodernist, specializat în subiectele pictate cu susul în jos. În *Stilleben*, natura moartă îndeplinește funcția (pe care ar putea-o îndeplini orice alt subiect universal, de altfel) unei scene pe care se poate desfășura pictura. Elementele ce alcătuiesc natura moartă sunt relevante prin aceea că se pretează la nevoile picturale ale artistului. Această desfășurare picturală a fost catalogată „sălbatică, incompetentă și brutală" și, chiar dacă aceste tablouri au o doză de agresivitate și de energie, ele sunt pe cât de strategice, pe atât de expresive. Ca în cazul celorlalte picturi din această perioadă, Baselitz inversează imaginea și face acest lucru pentru a-l ajuta pe privitor să se detașeze de sarcina recunoașterii, ceea ce-l va îndruma spre alte forme de observare și de apreciere. Baselitz dorește să-i vedem pictura, nu subiectul pictat. Dar procedeul îl eliberează și pe pictor și e evident, în perioada care a urmat primelor imagini răsturnate, cât de departe a putut Baselitz să ajungă în ce privește dezvoltarea construcției, adâncirea culorilor și abordarea imaginii. Deși mulți au crezut că răsturnarea imaginilor e o tactică menită să atragă atenția privitorilor, pe această piață artistică tot mai competitivă, Baselitz ne-a arătat că această simplă mișcare fizică poate ajuta artistul să găsească noi procedee vizuale pentru el și o nouă experiență pentru privitor. În tabloul acesta și în altele din aceeași perioadă descoperim o combinație dintre senzualitatea și locul comun al aparențelor și al abstracțiunilor și, în primul rând, niște lucrări picturale ușor de recunoscut și deosebite, care reușesc să evite capcana stilului. **RW**



Albia uscată a unui pârâu, Werribee Gorge | Fred Williams

1977 | ulei pe pânză | 182 x 152 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

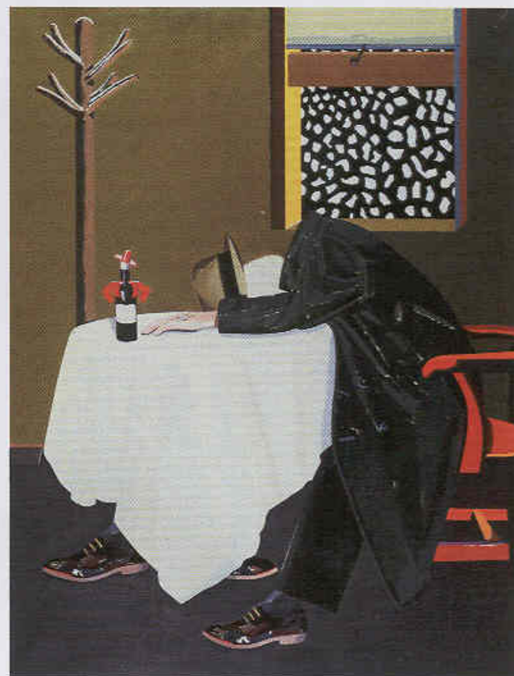
Fred Williams (1927–1982) a fost unul dintre cei mai importanți și influenți artiști australieni din secolul XX. Născut la Melbourne, a studiat pentru o vreme la National Gallery of Victoria Art School, înainte de a se duce la Londra în 1951. Acolo a lucrat ca rameur și a studiat la Chelsea School of Art și la Central School of Arts and Crafts. La Londra a realizat o serie de scene din varieteuri. La întoarcerea în Australia a învățat să graveze și a devenit interesat de peisajul din țara sa natală, zugrăvit în moduri noi și neobișnuite. Nu după mult timp și-a conturat propria viziune artistică și a încercat ca prin lucrările sale să transmită vastitatea și atemporalitatea ținuturilor slab populate. Privindu-i subiectele de la o mare înălțime, vedem trăsăturile acestui loc sălbatic și aspru, de parcă am fi într-un planor sau ca prin ochii unui vultur, sub forma unor modele și semne abstracte. Modul de folosire a culorilor și semnele subtile ne dau sentimentul straniu de zbor la mare înălțime. Werribee Gorge se află în statul australian Victoria și este un fenomen natural spectaculos. Tocmai această trăsătură importantă ocupă locul de cinste în acest tablou și este iluminată de culorile aride și de marcajele misterioase. Werribee este un cuvânt aborigen ce înseamnă „șira spinării" și, într-adevăr, linia aceasta curbă ne poate duce cu gândul la conturul unui șarpe. Cu timpul, lucrările lui Williams au devenit și mai eliptice. Iar peisajele din ultima perioadă a vieții sale demonstrează că avem de-a face cu un artist care, după multe încercări, și-a găsit adevărata vocație. **SF**



Mare neagră | Philip Guston

1977 | ulei pe pânză | 173 x 297 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Philip Guston (1913–1980) poate fi înțeles dacă îl privim ca pe două persoane, doi pictori din două perioade. Guston din prima perioadă a fost un pictor foarte bun, de factură expresionistă abstractă. Pânzele sale din anii 1950 constau în general din fâșii solide de roșu, negru sau alb, concentrate în centrul lucrării. În schimb, lucrările din etapa a doua erau dominate de modele repetate, niște obiecte și personaje roz de benzi desenate. În ceea ce privește tonul, acel roz ce a devenit marca sa ne amintește de o veche gumă de mestecat, dar în ciuda dulcegăriei acestei asocieri, prea puțin din pânzele lui Guston din a doua etapă putea fi asociat cu ceva dulce. Lucrările sunt populate cu cești pătate de cafea, chiștocuri de țigară, cizme murdare, paturi nearanjate și bărbați singuri, ale căror chipuri rozalii și umflate sunt reduse la niște ochi mari și speriați și la guri îndesate cu țigări. Abordarea unuia dintre aceste stiluri diametral opuse și respingerea celuilalt a constituit pentru Guston o desprindere totală de respectul modern față de abstract, care a dominat lumea artistică a anilor 1950. Deși e pictată cu o gamă de culori mai închisă și mai sobră decât celelalte lucrări din aceeași perioadă, *Mare neagră* e emblematică pentru lucrările mature și iconoclaste ale lui Guston. Deasupra mării se vede cerul albastru, brăzdat de lumină, așa cum se vede cerul în zori, dar, în loc de soare, apare la linia orizontului ceva prevestitor de rău: tocul unui pantof. Azi, influența lucrărilor lui Guston din această perioadă se poate vedea pretutindeni – de la grafici noi, la picturile noii generații de artiști, mai interesați de efectele emoționale, de complexitatea psihologică și de satiră decât de formele pure și petele de culoare plutind dincolo de realitate. **AH**



Speranța și disperarea lui Ángel Ganivet | Eduardo Arroyo

1977 | ulei pe pânză | 146 x 114 cm | Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Franța

Născut la Madrid în 1937, artistul spaniol Eduardo Arroyo a studiat la început jurnalismul, iar în 1958 s-a mutat la Paris, cu intenția de a deveni scriitor, dar s-a apucat, în schimb, de caricatură și de pictură. Primele sale lucrări au fost figurative, dar în scurt timp avea să fie influențat de Pop Art. Picturile sale au început să adopte un stil cinematic, plan și grafic, iar subiectele dezvăluiau împotrivirea față de regimul franchist din țara sa natală. Aceasta a dus la închiderea, în 1963, de către guvernul spaniol a expoziției sale de la Galeria Biosca din Madrid. În timpul unei vizite în Spania în 1974, a fost arestat și expulzat. A stat în Franța ca refugiat politic până în 1976, când a putut să se întoarcă în țara sa, după moartea lui Franco. Lucrarea de față are ca temă sinuciderea romancierului și eseistului spaniol Ángel Ganivet y Garcia (1865–1998). Ganivet era director al consulatului spaniol din Riga, când s-a aruncat în râul Dvina, de disperare și supărare că fusese diagnosticat cu o boală fatală. Ca și Arroyo, Ganivet fusese preocupat de soarta țării sale, era departe de casă și parodia politica și temperamentul spaniol. Și Arroyo parodiază cultura țării sale, punând o pălărie elegantă pe sticla de sherry de pe masă. Ganivet al lui Arroyo are trei picioare și stă pe un scaun plutitor; prin fereastra deschisă se vede o imagine înghețată și frântă. Este o lume în care nimic nu este cum ar trebui să fie și nimic nu este cum părea să fie la început, adică tocmai cum vede Arroyo, cu ochii plini de dor, țara sa în timpul dictaturii. **CK**



Angrenaje | James Rosenquist

1977 | ulei pe pânză | colecție privată

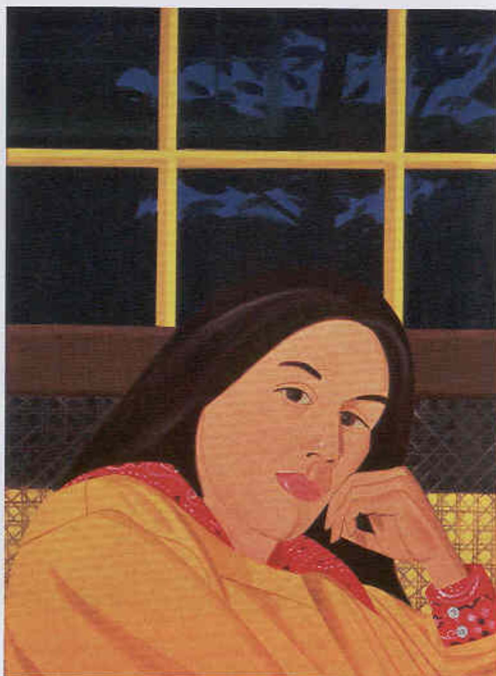
Realizată în anii dintre revoluția sexuală de la începutul deceniului șapte și risipa ostentativă a deceniului opt, lucrarea confirmă capacitatea lui James Rosenquist (n. 1933) de a reprezenta ceea ce se află în mintea consumatorului modern prin fragmente ce constituie un puternic stimul. De la primele sale comparații cu Lichtenstein și Warhol, în picturile sale colaj Rosenquist își însușește limbajul vizual al reclamelor și al culturii pop. Fiind desenator de panouri publicitare, curiozitatea lui Rosenquist e stârnită de componente mari din obiectele de uz cotidian, pe care le folosește în comentariul său asupra bogăției materiale, narcisismului cultural și a mass-media comerciale, atât de pline de sexualitate. Modul în care folosește culorile și dimensiunile exprimă, în primul rând, umor și inteligență. Cândva spunea că, dacă ar izbucni un război atomic, ce bine ar vedea el totul dacă suflul exploziei l-ar arunca pe o firmă din Times Square, în New York. *Angrenaje* are numeroase trimiteri sexuale, în stânga aflându-se niște piese mecanice folosite de bărbați, iar în dreapta, perlele, elemente feminine; utilajul din centru conduce totul, dar e controlat de unul dintre rujurile roșii. Rujurile deschise și gata de pus pe buze par să răsară dintr-un planșeu lipsit de căldură – o schemă coloristică specifică pentru punerea în evidență a unui produs comercial, în tonuri de albastru industrial, metal rece și roșu grav. Artistul conversează vivace cu privitorul prin intermediul culorilor, formelor și culturii populare. El rezumă cultura consumistă generală la niște dimensiuni neobișnuit de mari, prezentând în flux continuu realitatea vizuală modernă, alcătuită din imagini disparate, și impulsul creator modern de a consuma pentru a putea înțelege. **SWW**



Comuna din Paris | Bernhard Heisig

1979 | ulei pe pânză | 160 x 75,5 cm | Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Germania

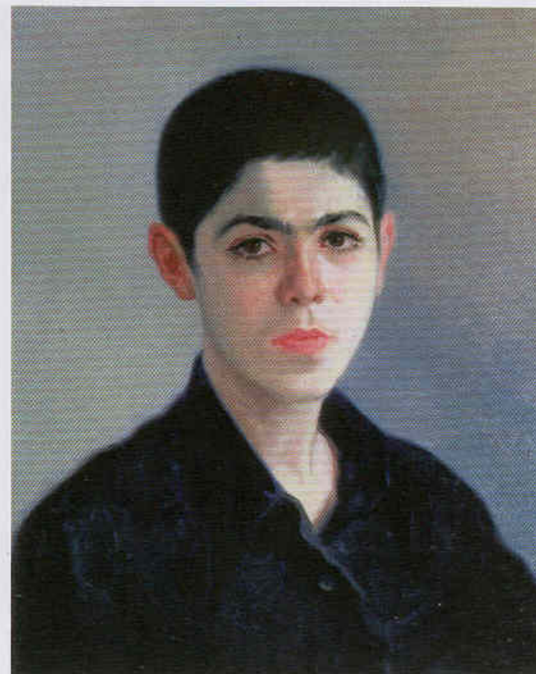
Opera lui Bernhard Heisig (n. 1925) este un adevărat loc de bătălie între conflictele politice, controversele publice și traumele personale. Heisig s-a născut la Breslau și la 16 ani a luptat pentru Hitler în Normandia, iar la 18 ani s-a alăturat trupelor SS-Waffen. Fiind unul dintre cei mai mari artiști figurativi, Heisig a pictat în stilul Școlii de la Leipzig, împreună cu Wolfgang Mattheuer și Werner Tübke, și a pus la îndoială doctrina estetică a realismului socialist din RDG din anii 1960, înfățișând foarte sugestiv fascismul și regimul nazist. Un pictor al emoțiilor explozive, Heisig nu renunță niciodată la viziunea sa, după cum declara odată: „Nu sunt un singuratic. Vreau ca picturile mele să fie văzute. Vreau să provoace". *Comuna din Paris* este un triptic cu luptătorii Comunei din Paris, din 1871. Figurile înfățișate nu sunt responsabile și eroice, ci par sălbatice și dezrădăcinate, în registre și diversități stridente. În panoul din stânga, domnul de jos se uită la femeia aflată într-o poziție sfidătoare și exaltată. În panoul central sunt bărbați care ard steaguri roșii, alături de conducătorii lor, cu capetele întoarse. Alături de căștile prusace din panoul din dreapta, demnitarii europeni se ghemuiesc sub rochia unei ironice dansatoare de cancan sau revoluționare. Heisig se folosește de ceva de demult și, prin urmare, mai sigur, adică de Franța secolului XIX, pentru a-și declara părerea politică despre Germania. Deși arta sa a fost criticată de către Walter Ulbricht, conducătorul est-german, a primit totuși unele premii din partea statului, pe care mai târziu le-a returnat. Este posibil ca uneori Heisig să fi acceptat tacit puterea, dar întotdeauna a ripostat cu îndrăzneală. **SWW**



West Interior | Alex Katz

1979 | ulei pe pânză | 243,8 x 182,9 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

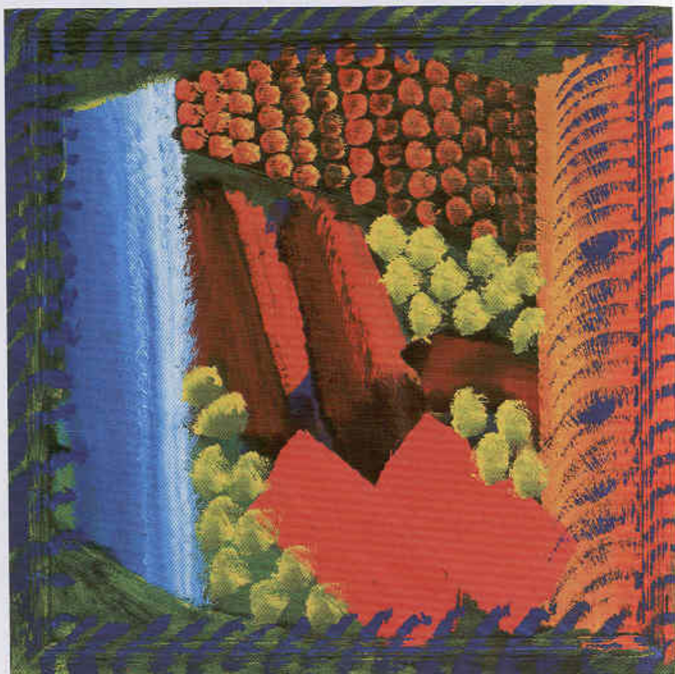
Cele mai gingașe portrete ale lui Alex Katz (n. 1927) sunt cele ale Adei, soția sa, care timp de peste 50 de ani a fost subiectul lucrărilor sale. De-a lungul istoriei prea puțini artiști au reușit să realizeze atât de multe lucrări inspirându-se dintr-un singur subiect. Vocabularul vizual simplu al lui Katz a fost tot mai mult asociat cu portretele unor grupuri de intelectuali, participanți la diferite dineuri în Manhattan sau la petreceri la țară. Cu toate acestea, majoritatea lucrărilor care o reprezintă pe Ada aduc o notă de profunzime, intimitate și personalitate operei sale, ce constă în picturi uniforme, reci și figurative. Ca Ingres, și Katz e atent la îmbrăcăminte și la eleganța vestimentară. Prin imaginile soției sale, îmbrăcată mereu cu bun-gust, se pot înregistra variile tendințe din modă și se pot observa diferențele clare de stil și de ton de-a lungul ultimilor 50 de ani. În lucrarea de față, Ada își sprijină capul în mână și se uită la Katz, având pe chip o expresie de satisfacție și de calm. Poartă un pulovăr simplu, dar cămașa roșie, imprimată, de dedesubt, oglindește stilul vremii. Poziția sa relaxată și privirea drăgăstoasă dau lucrării un sentiment general de plăcere, căldură și tandrețe. Datorită lui Katz, chipul elegant și inteligent al Adei și părul negru, ușor ondulat, au devenit imagini simbolice. Dar în ciuda acestor detalii atente, Katz nu ne lasă să deosebim prea multe indicii despre personalitatea soției sale. Stilul său propriu, esențializat, exprimă afecțiunea și intimitatea dintre artist și soția sa, păstrând la distanță totuși senzația de viață privată. În imaginile înfățișând-o pe Ada, ea ajunge să reprezinte trăsăturile general valabile și totodată unice ale fiecărei femei îndrăgostite, care e privită de cel care o iubește. **AH**



Portret de tânăr | Mohammad Reza Irani

1979 | ulei pe pânză | 40 x 50 cm | colecție privată

Mohammad Reza Irani (1954–1994) s-a născut la Tabriz, în Iran. A studiat arta la Universitatea de Artă Mirak din Tabriz și apoi, în 1974, și-a luat licența în pictură, la absolvirea Școlii de Arte Frumoase a Universității din Teheran. După aceea, s-a întors la Tabriz, ca să dea lecții de artă. În 1985, picturile sale au fost expuse la München, iar în 1988 la Istanbul și în Iran. A fost influențat de multe curente, iar în operele sale se vede clar că este un admirator al lui van Gogh și al impresioniștilor. Naturile sale moarte și imaginile cu flori sunt extrem de studiate, dar nu poate fi identificată nici o consecvență de stil. Irani a mai realizat și numeroase lucrări emoționante înfățișând viața cotidiană din satele din sudul Azerbaidjanului. Și portretele sale, incluzând aici și autoportretu-i faimos, sunt admirate pe scară largă pentru sinceritatea și simplitatea lor. Portretul reprodus aici, al unui tânăr al cărui nume nu-l cunoaștem, este tipic pentru caracterul direct și simplu al operei artistului. Însă lipsa detaliilor ne lasă multe întrebări fără răspuns. Cine e acest băiat? Unde se află? Nu există nici un obiect care să ne dea vreun indiciu, nici un peisaj care să formeze un cadru, nici un stil vestimentar anume, ca să ne dăm seama de clasă sau de originea sa. Nimic nu ne poate abate atenția de la chipul său, dar totodată nimic nu ne ajută să ne dăm seama de ce băiatul are o expresie atât de serioasă, chiar melancolică. Toate aceste elemente concură la senzația de anonimat, dar în același timp atrag atenția asupra trăsăturilor androgine ale subiectului: gene lungi, buze generoase și ochi mari. Din păcate, Irani a murit în culmea capacității sale creatoare, într-un accident de mașină în Teheran, pe data de 3 septembrie 1994. **TS**



Bermude roșii | Howard Hodgkin

1978–1980 | ulei pe lemn | Museum of Modern Art (MoMA), New York, SUA

Pictorul britanic Howard Hodgkin (n. 1932) a studiat la Școala de artă Camberwell din Londra și a reușit să facă artă din cele mai banale obiecte. Descris adesea ca un „intimist", în lucrările sale, obiecte de studiu devin articolele cele mai obișnuite: cearșafuri, îmbrăcăminte sau oglinzi murdare. Stilul său este caracterizat de culori strălucitoare, forme neregulate și o utilizare abilă a perspectivei. La prima vedere, lucrarea aceasta pare să prezinte un raft plin cu fructe și legume pe o tarabă de piață sau un aranjament de olane italiene; numai dacă ne gândim la titlu, începem să distingem acele picioare ca niște coloane ce ies din bermude. Hodgkin a crescut într-un mediu artistic, fiind legat de Grupul Bloomsbury prin unii membri ai familiei sale. Tatăl său era designer peisagist și poate așa se explică modul simplist și totuși respectuos în care picta Hodgkin copacii și florile. Deși oamenii din lucrările sale arată de parcă ar fi desenați de un copil, totuși par reali, ca și cum i-ai putea recunoaște dacă ar intra în cameră. Multe dintre lucrările lui Sir Howard Hodgkin sunt inspirate de călătorii, ca *În golful Napoli* (1980–1982) și *Apus de soare la Bombay* (1972–1973), în timp ce altele pleacă de la lucruri obișnuite, banale, precum ciudatul și totuși convingătorul *Cină în Smith's Square* (1975–1979), în care nu se pot distinge nici oamenii, nici mâncarea. Ultima lucrare amintită pare să confirme comentariul lui Hodgkin: „Tabloul ține locul a ceea ce s-a întâmplat. N-avem nevoie să știm ce s-a întâmplat; în general, este vorba, oricum, de ceva banal. Cu cât oamenii vor să știe ce s-a întâmplat, cu atât mai puțin se vor uita la imagine". **LH**



Pictură feroce | Enzo Cucchi

1980 | ulei pe pânză | 200,7 x 367 cm | Detroit Institute of Arts, Detroit, SUA

Enzo Cucchi (n. 1949) a început să deseneze prin anii 1970 și a avut prima mare expoziție personală în 1977. Membru al mișcării Transavanguardia, Cucchi a trăit mereu în Italia și s-a inspirat din peisajul, oamenii și experiențele din țara sa. Opera sa prezintă numeroase tehnici și tipuri de materiale. Realizează sculpturi, ceramică, desene și picturi. O mare parte dintre lucrările sale sunt inspirate din povestirile biblice sau din cea mai veche artă etruscă. *Pictură feroce* face parte dintre lucrările sale de început și e reprezentativă pentru cel mai cunoscut dintre stilurile sale: pictură figurativă vizionară, realizată cu ajutorul unor îndrăznețe culori primare și secundare. Imagistica folosită – venerabila figură cu barbă, asemănătoare cu o icoană, pe punctul de a fi distrusă de un foarte banal pix – demonstrează o îmbinare măiastră de tehnici vechi și noi și reprezintă în același timp un comentariu asupra faptului că vechiul e desființat de modern. Figura omenească de culoare galben strălucitor poartă o povară ce seamănă cu un miel de jertfă, simbolul lui Isus. Chipul înspăimântat al bărbatului se ivește dintr-o galerie tăiată în formă de pătrat în coștișa dealurilor ca de catifea. Din același tunel iese și un tren, fără ca artistul să precizeze dacă acesta iese din tunel sau din bărbat. Este un tren cu aburi, elegant, cu roșu și negru, atrăgând atenția asupra unei epoci de aur sau poate asupra unei epoci mai puțin iluminate decât cea contemporană, cu trenurile ei rapide și strălucitoare; trenul cu aburi le poate simboliza pe ambele. Este oare un comentariu asupra creștinismului contra religiilor mai vechi sau asupra societății moderne contra istoriei? Apar multe întrebări, dar privitorului îi revine sarcina de a găsi răspunsurile în ele însele. **LH**



Duș la comun | Rainer Fetting

1980 | acrilic pe pânză | 269 x 305 cm | colecție privată

La începutul anilor 1980, un grup de tineri artiști germani uimea lumea artistică cu îndrăznețele lor lucrări picturale – o provocare directă la adresa minimalismului și a conceptualismului, omniprezente pe atunci. Erau Neuen Wilden (Tinerii sălbatici) și în scurt timp lucrările lor aveau să aibă prețuri uriașe. Criticii au fost impresionați mai ales de picturile de mari dimensiuni ale lui Rainer Fetting (n. 1949). Artistul utiliza demodatul ulei pe pânză pentru a realiza lucrări figurative, o boare de aer proaspăt la acea vreme. Culorile vesele și modul în care înfățișa viața de noapte din Berlin aminteau de marii pictori germani din prima jumătate a secolului, ca Max Beckmann. Lumea artistică a început să vorbească despre revenirea picturii și, lucru și mai senzațional, despre revenirea figurativului. Lucrarea ne prezintă câțiva tineri bine clădiți, care fac duș „la comun" – o scenă homoerotică. Fundalul întunecat și chipurile ascunse dau lucrării un aer de nesiguranță, de amenințare tainică. O figură, cu fața pe jumătate ascunsă, se uită cu îndrăzneală spre noi. Figura din stânga pare să se întindă sau ai putea zice chiar că stă atârnată de mâini, ceea ce ne inspiră un soi de tortură. Grilajul din spate ne amintește de zăbrelele unei celule de închisoare. Lipsa libertății este o temă recurentă în opera lui Fetting. Oare oamenii aceștia sunt în închisoare, sunt murdari fiindcă tocmai au terminat lucrul la mina de cărbune sau se află într-o baie comună pentru homosexuali? Amenințarea atât de tangibilă din această lucrare devine și mai sinistră când înțelegem contextul în care a fost pictată: chiar înainte ca SIDA să facă prăpăd în mijlocul comunității de homosexuali. De fapt, în 1980 virusul își desfășura atacurile mortale printre ei, deși nu fusese identificat încă. **CR**



Treptele de la Euston | Frank Auerbach

1980–1981 | ulei pe placaj | 123 x 153 cm | Hayward Gallery, Londra, Marea Britanie

Arta lui Frank Auerbach (n. 1931) ocupă un loc de seamă atât în dezvoltarea artei engleze, cât și a tradiției europeane. Auerbach s-a născut în Germania, dar în 1939 a fost trimis la școală în Anglia, pentru a scăpa de naziști. Nu avea să-și mai revadă părinții niciodată. Ca pictor figurativ, specificitatea lui Auerbach rezidă în aderarea sa fermă la stilul figurativ, în ciuda respingerii acestuia de o mare parte din arta contemporană. Drept urmare, arta lui Auerbach este adesea asociată cu Școala din Londra, care îi cuprindea pe Lucian Freud, Francis Bacon și Leon Kossuff. Lucrarea prezintă o zonă din Londra, chiar de lângă casa lui Auerbach, loc ce vibrează de viața persoanelor care au urcat pe scări, și trasează o linie de legătură în istoria artei engleze, de la Hogarth și Constable până la Sickert, în relație, desigur, cu expresionismul. Întreaga operă a lui Auerbach înfățișează oamenii și locurile care i-au fost cel mai apropiați artistului, atât fizic, cât și sufletește, locurile dovedind tot atât de multă personalitate ca și portretele. Stratul gros de culoare și urmele late de pensulă scot și mai mult în evidență diagonalele compoziției, și așa de nestăpânit, sporindu-le astfel capacitatea de a transmite energie și mișcare. Chiar și figurile se bucură de același tratament și de-abia se văd din tonurile pământii și pale ale mediului înconjurător. Expoziția deschisă la Academia Regală din Londra la împlinirea vârstei de 71 de ani a artistului a relevat preocuparea aproape obsedantă a lui Auerbach față de anumite peisaje și persoane, reprezentarea repetată a aceleiași scene, cu scopul de a-i surprinde natura schimbătoare. **AEH**



Fum dus de vânt | Fred Williams

1981 | ulei pe pânză | 152 x 183 cm | National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia

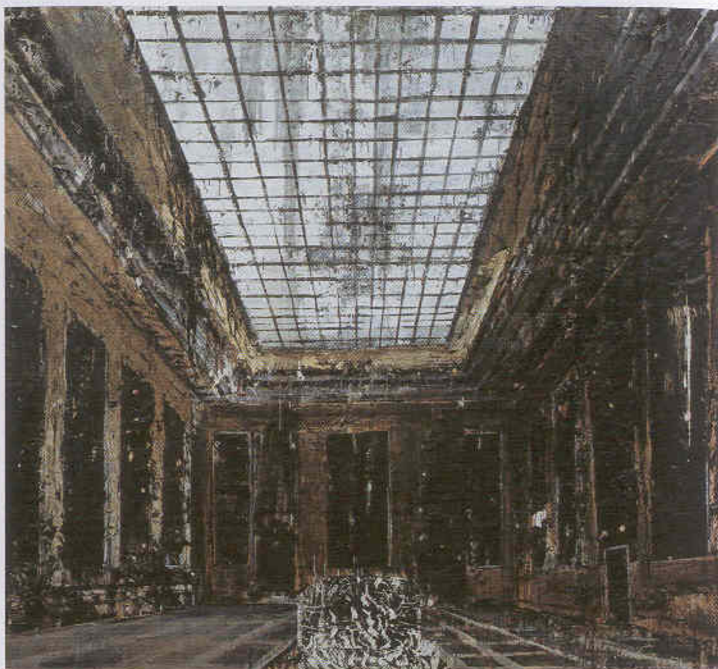
Fred Williams (1927–1982) şi-a început studiile artistice în anul 1947 în oraşul australian Melbourne, la National Gallery School. În anii 1950 s-a dus în Anglia, unde a stat cinci ani şi a urmat cursurile a două şcoli de artă: Chelsea şi Central Schools of Art. După debutul său clar academic din Australia, timpul petrecut în Anglia i-a deschis ochii faţă de arta modernă, mai ales faţă de impresionism şi postimpresionism. Încă de când era la Londra, practica sa de gravor i-a influenţat evoluţia ca pictor şi a avut drept urmare hibridizarea ideilor inspirate de cele două tehnici. Pare foarte probabil ca această interacţiune dintre pictură şi gravură să fi fost răspunzătoare măcar parţial pentru trecerea pe care a făcut-o, în cele din urmă, de la primele sale lucrări, în tradiţie europeană, la atitudinea inovatoare pe care o vedem în pânza de faţă. Odată ce s-a întors în Australia la sfârşitul deceniului cinci şi începutul deceniului şase, lucrările sale au dat dovadă în continuare de o puternică influenţă europeană, pe linia lui Modigliani. Cu toate acestea, în anii 1960, Williams a reuşit să se scuture de jugul modelelor tradiţionale şi a găsit o modalitate originală şi convingătoare de a descrie peisajul australian. În lucrarea aceasta reprezintă un câmp prăfuit şi ars, care este întâi punctat cu nişte obiecte minuscule, clar conturate, apoi unit cu cerul, prin vălătuci de fum purtat de vânt. Realizată la o vreme când artiştii pionieri aveau de ales între abstract şi figurativ, lucrarea aceasta ocupă clar locul din mijloc, între ceea ce părea a fi, la acea vreme, cei doi poli ai picturii. **SF**



Capul lui J.Y.M. nr. 1 | Frank Auerbach

1981 | ulei pe lemn | 56 x 51 cm | Southampton City Art Gallery, Hampshire, Marea Britanie

Pictorul şi gravorul britanic Frank Auerbach (n. 1931) s-a născut la Berlin, într-o familie de evrei, care l-a trimis în Anglia în anul 1939 pentru a scăpa de regimul nazist. După ce ambii părinţi au murit în lagăre de concentrare, el a rămas în ţara adoptivă şi a primit cetăţenia britanică în 1947. În perioada 1947–1952 a urmat cursurile de artă susţinute de David Bomberg la Borough Polytechnic şi la Şcoala de artă St Martin's. Bomberg l-a încurajat să se inspire din pictorul francez Paul Cézanne şi l-a ajutat să adopte o atitudine neconvenţională şi expresionistă în pictura sa figurativă. Din 1952 până în 1955, artistul a studiat la Royal College of Art din Londra. Prima sa expoziţie personală s-a ţinut în 1956, în Londra, la Beaux Arts Gallery, unde a fost criticat pentru grosimea stratului de culoare aplicat. Dintotdeauna Auerbach a preferat ca lucrările sale să conţină un element intim – peisajele sale, de exemplu, sunt în genere locuri din apropierea Londrei, iar compoziţiile cu personaje îi au adesea ca subiect pe prietenii sau pe membrii familiei sale. Printre modelele frecvente se numărau Julia, soţia sa, Stella West, o cunoştinţă destul de apropiată (numită deseori E.O.W.) şi Juliet Yardley Mills (J.Y.M.), subiectul lucrării de faţă. De profesie model profesionist, Juliet i-a pozat periodic artistului începând cu anul 1963. Văzută uşor de jos, dintr-o poziţie care o avantajează, ea priveşte drept înainte. În primele sale lucrări, Auerbach a insistat asupra texturii, susţinând importanţa materialităţii culorii. Dimpotrivă, portretul de faţă este un exemplu extraordinar al stilului său de mai târziu, caracterizat în mod clar de o anumită libertate şi fluidizare a culorii. **JJ**



Innenraum | Anselm Kiefer

1981 | mixed media | 287 x 310 cm | Stedelijk Museum, Amsterdam, Olanda

Instalarea zgomotoasă a neoexpresionismului de la începutul anilor 1980 a dat semnalul despărțirii sigure de Pop Art din anii 1960 și a pus sub semnul întrebării idealurile modernismului, care dominase atât gustul popular, cât și piața artistică timp de o generație sau chiar mai mult. Neoexpresionismul se deosebea de prima formă de expresionism, cea a pictorilor europeni de dinaintea Primului Război Mondial, și ținea prea puțin cont de expresionismul abstract, ajuns deja în anii 1980 un simplu exponat de muzeu. Neoexpresionismul a redat picturii îndrăzneala și ambiția, precum și o notă personală și directă în cazul subiectelor filosofice, poetice și politice. Anselm Kiefer s-a născut în orașul german Donaueschingen, la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial, în 1945, și a realizat unele dintre cele mai interesante picturi ale anilor 1980. După ce a studiat dreptul și limba franceză, a urmat arta din 1966 până în 1972, în ultimii doi ani la Düsseldorf, cu Joseph Beuys. Lucrarea de față, al cărei titlu înseamnă „spațiu interior“, ne arată un interior vast, ce seamănă cu o încăpere oficială, o imagine grandioasă, în același timp lăsată în părăsire și totodată părăginită. Ca multe alte lucrări ale sale, și aceasta pune față-n față imagini ale identității naționale și ale instituțiilor puterii, culoarea fiind aplicată brut sau amestecată cu materiale industriale, pe o pânză uriașă. Edificiul rece și fragil vorbește despre istoria unui popor fără emoție, doar rememorând trecutul plin de suferințe. Modul sugestiv în care Kiefer a înfățișat ruinele culturale ale celui de-al Treilea Reich dovedește că este unul dintre puținii pictori contemporani de seamă care a zugrăvit istoria modernă. **RW**



Vedere asupra Madridului din Torres Blancas | Antonio López García

1976–1982 | ulei pe pânză | colecție privată

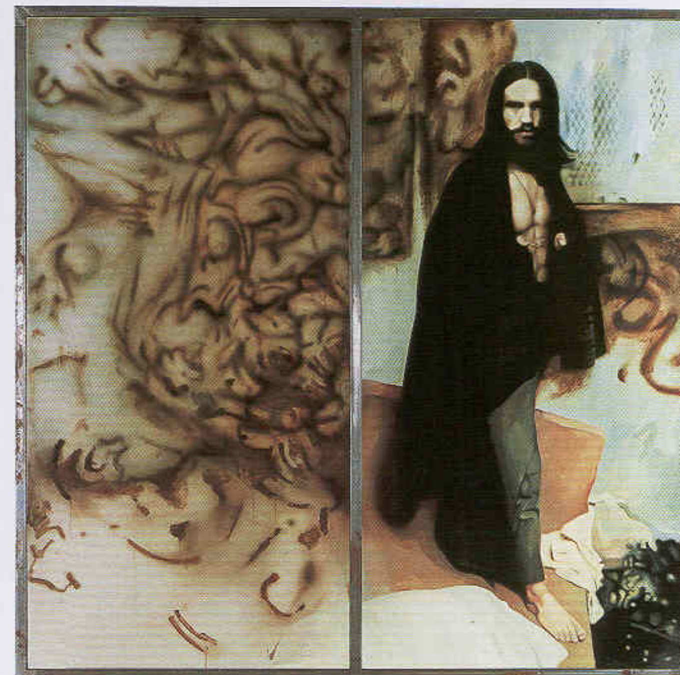
Pictorul și sculptorul spaniol Antonio López García (sau numai Antonio López, n. 1936) e un maestru al pictării banalului. El alege naturi moarte ce înfățișează cuiere cu haine, băi și frigidere. Dar fiecare lucrare te impresionează prin realismul ei, întrucât autorul vede frumosul din banal și lucrează ani întregi la o pânză. Se poate spune astfel că artistul continuă tradiția unor pictori spanioli precum Juan Sánchez Cotán (1561–1627) și Francisco de Zurbarán (1598–1664). Talentul uriaș al artistului a fost descoperit încă de când era mic și apoi încurajat de către unchiul său, artist și el, care l-a făcut să urmeze cursurile Școlii de Arte Frumoase din Madrid. După absolvire, López a adoptat mai întâi suprarealismul și realismul magic, dar, spre sfârșitul anilor 1950, lucrările sale au devenit mai realiste, artistul adoptând o abordare hiperrealistă. Despre această schimbare spunea: „Lumea materială a dobândit mai mult prestigiu în ochii mei“. Lucrarea de față e reprezentativă pentru peisajele urbane madrilene pe care artistul a început să le picteze în deceniul șapte, acordând o atenție uimitoare detaliilor și utilizării luminii. Zorile se ridică peste oraș și paleta cromatică a artistului dă cerului un aspect baroc. Lumina aceasta matinală, cernută, și-ar putea găsi ușor locul într-o pictură a lui Claude Lorraine (1600–1682). Modul remarcabil de folosire a desenului în perspectivă dincolo de linia orizontului și drumul larg care se pierde printre clădirile orașului conferă blocurilor neaspectuoase, tipice anilor 1960, o maiestuoasă grandoare. Artistul nu a pictat aici o bijuterie arhitectonică, ci un loc urban obișnuit și chiar urât; cu toate acestea, realizează un portret de suflet al Madridului, care ne dezvăluie un oraș plin de speranță și de sens. **CK**



Răzbunarea gogoșii | Jean-Michel Basquiat

1982 | acrilic, oilstick și colaj de hârtie pe pânză | 241,9 x 182,8 cm | colecție privată

Jean-Michel Basquiat (1960–1988) și-a făcut mai întâi un nume ca artistul-poet de graffiti „SAMO“ (Same Old Shit), ale cărui haikuuri satirice, scrise cu majuscule negre, erau prezente peste tot în centrul Manhattanului. Deseori își mâzgălea maximele SAMO pe geamurile galeriilor de artă și a reușit să creeze o realitate SAMO, ca o a doua opțiune, în locul lumii artistice recunoscute. Cu toate acestea, la vârsta de 22 de ani, Basquiat nu mai reprezenta antidotul la sistemul artistic recunoscut, oficial, ci devenise el însuși o celebritate artistică. S-a născut în Brooklyn, dintr-o mamă portoricană de culoare și un tată haitian. Prietenia sa cu Andy Warhol a fost încununată cu mai multe picturi și spectacole realizate în colaborare la mijlocul deceniului opt. Era cunoscut drept consumator de droguri și acest lucru era adesea exploatat de unele figuri ale lumii artistice, care doreau să-i promoveze statutul de „băiat rău“. Se spune că primul negustor care i-a vândut lucrările îi vindea și droguri, mai precis heroină și amfetamine, ca să nu iasă din atelier. Basquiat a murit în urma unei supradoze de heroină în anul 1988, în atelierul său. Lucrările sale, de factură neoexpresionistă, combinau graffiti, semne hieroglifice și simboluri, cu texte și pete nebunești, dinamice, de culoare. Lucrările sale au făcut cele mai mari vânzări la licitații în vremurile noastre, căci definesc estetica anilor 1980. Faptul că unii falsificatori au încercat fără succes să dea drept autentice niște lucrări Basquiat, dovedește că și în cazul celor mai aparent neîngrijite lucrări, artistul avea un stil unic, fiind cea mai bună dovadă în sprijinul declarației sale: „Vă vine să credeți sau nu, chiar știu să desenez“. **AH**



Cetățeanul | Richard Hamilton

1981–1983 | ulei pe pânză | 206,5 x 210 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Pictorul Richard Hamilton (n. 1922) este considerat de mulți drept primul artist pop. Născut într-o familie de muncitori din Londra, a renunțat la liceu și a început să lucreze ca ajutor de electrician ziua și să urmeze cursuri de artă seara, la Central Saint Martins. Admis ulterior la Academia Regală, a fost exmatriculat din cauza eșecurilor la examene. După ce s-a înrolat în armată, a urmat timp de doi ani Școala de artă Slade, înainte de a expune ca artist independent la Londra. Influențat foarte mult de Marcel Duchamp, în cele din urmă s-a împrietenit cu acesta, iar în 1966 s-a îngrijit de prima retrospectivă a lui Duchamp, care avea să fie deschisă în Marea Britanie. Ca și Duchamp, Hamilton împrumuta imagini și referințe direct din cultura de masă și le recontextualiza, pentru a le sublinia sensul politic, literar sau social. Inspirându-se dintr-un documentar difuzat la televiziune în anii 1980, despre „protestul murdar“ al deținuților republicani de la închisoarea Maze din Irlanda de Nord. Artistul înfățișează în lucrarea de față un protestatar cu aspect mesianic, în picioare într-o celulă mânjită cu fecale. În timpul protestului de la Maze, deținuții care susțineau că vor să fie considerați deținuți politici refuzau să se spele sau să îmbrace uniforma de pușcăriaș și își mânjeau celula cu excremente. Hamilton reprezintă fecalele cu dâre ușoare, brune în jurul figurii centrale, răpănoasă și totuși eroică. Imaginea „șochează nu atât din cauza conținutului ei scatologic, cât din cauza forței sale... materializarea martiriului creștin“, spunea Hamilton. Titlul tabloului este împrumutat de la porecla unui personaj din romanul *Ulise* al lui James Joyce. **AH**



Fără titlu | Denzil Forrester

1983 | ulei pe pânză | 240 x 195,5 cm | Royal College of Art, Londra, Marea Britanie

Denzil Forrester (n. 1956) s-a născut în insula Grenada, în Caraibe, unde a locuit până ce s-a mutat în Anglia, pe când avea 11 ani. După ce a absolvit cu brio Central School of Art, în 1979, și-a luat masteratul de la Royal College of Art în 1981. Apoi a stat doi ani la Roma, după ce a primit o bursă de la British School, iar apoi un an și jumătate la New York, sub auspiciile organizației Harkness Fellowship of America. Prin anii 1980, Forrester a început să frecventeze cluburile de noapte din Londra – așa-numitele „dub clubs" – desenând interioarele acestora, precum și oamenii întâlniți acolo. Lucrarea reprodusă aici, executată în primii ani, reverberează muzica de estradă, prin tonuri strălucitoare de roșu, albastru, violet, galben și verde. Este o lucrare zgomotoasă și festivă, care răsună de amintirile copilăriei petrecute în Grenada, plină de culori bogate și luxuriante. După cum spunea Forrester în 1990: „În lucrările mele, figurile și imaginile se înghesuie unele într-altele, iar spațiile dintre ele răsună de muzica din cluburile de blues și amintesc, totodată, de lumina ce răzbate prin frunzișul unei păduri sau de cea reflectată de mozaicul de oglinzi dintr-un club de noapte". Forrester trebuie privit ca un continuator al unor precursori de felul sculptorului jamaican Ronald Moody și al guyanezului Aubrey Williams. Ei au sosit în Anglia după Primul Război Mondial, și-au dovedit măiestria și, împreună cu alții, în 1966, au format Mișcarea Artiștilor Caraibieni. Toate lucrările lui Forrester surprind nevoia pe care o resimte artistul de a-și făuri un nume ca artist de culoare în Marea Britanie. **RM**



Pictură cabalistă | Julian Schnabel

1983 | ulei pe catifea | 274,3 x 213,3 cm | Detroit Institute of Arts, Detroit, SUA

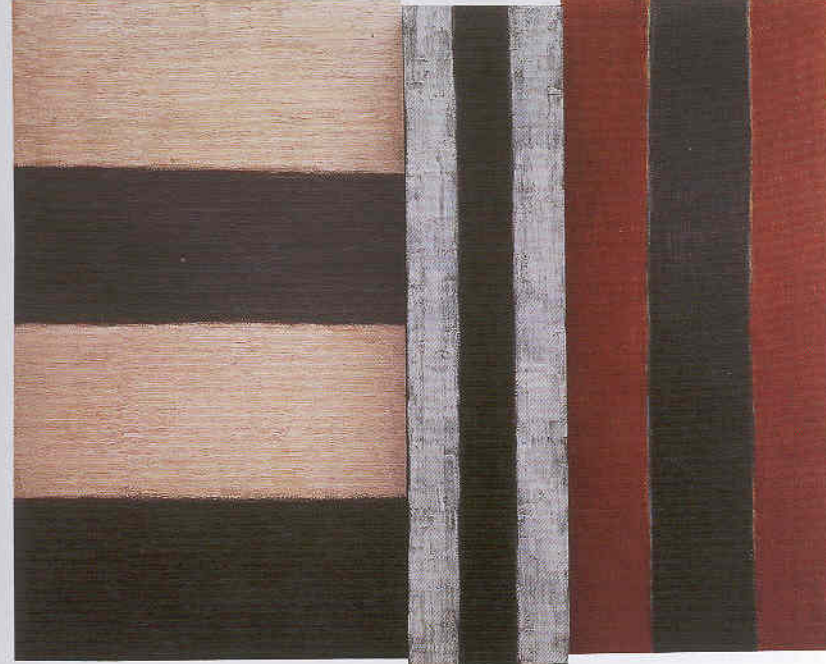
Julian Schnabel s-a născut în 1951 în Brooklyn, iar la vârsta de 14 ani s-a mutat împreună cu familia în Texas, unde a urmat mai târziu universitatea. În 1973, s-a întors la New York, pentru a urma programul de studiu independent de la Whitney Museum și se pare că cererea sa de înscriere – aprobată, de altfel – a constat dintr-un set de diapozitive color puse ca umplutură între două felii de pâine. Prima expoziție personală a lui Schnabel a avut loc în 1975, la Muzeul de Artă Contemporană din Houston. Patru ani mai târziu, avea prima expoziție în New York, în Soho, Galeria Mary Boone, care în anii 1980 expunea artiști ca Georg Baselitz, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis și Sigmar Polke. Lucrarea de față are toate caracteristicile unei picturi expresioniste clasice. Are totuși o „chichiță": este, în mod intenționat, pictată pe catifea de prost-gust. Astfel, Schnabel reușește să transforme acest material, adesea asociat cu niște budoare promiscue, într-un spațiu întunecat și misterios. Despre lucrările sale expresioniste din anii 1980, Schnabel spunea că își dorește ca ele „să creeze o anumită stare sufletească, o stare în care oamenii să poată intra – la propriu – și care să-i învăluie". Prin 1994–1996, când pictura a renăscut, devenind treptat mai puțin radicală, Schnabel s-a reinventat, ca scenarist și regizor de film. În 1996 a realizat un excelent film biografic despre prietenul său, pictorul Jean-Michel Basquiat (1960–1988), cu David Bowie în rolul lui Andy Warhol. Filmul a avut parte de felurite recenzii. În anul 2000 a realizat al doilea film, despre viața poetului și romancierului cubanez Reinaldo Arenas (1943–1990). **SF**



Școala de la Roma | Stephen Farthing

1983 | ulei, ceară de albine și lac damar pe doc | 160 x 220 cm | colecție privată

Stephen Farthing (n. 1950) avea doar 26 de ani și tocmai absolvise Royal College of Art din Londra, când a primit o bursă la British School din Roma, în 1976. Artistul dovedise deja că are capacitatea de a reinterpreta tradiționalele convenții și imagistica artei, de la portretistica rococo până la cubism, și de a le refolosi pentru a realiza o pictură întru totul modernă. Așa se face că în anul petrecut la Roma a profitat pe deplin de numeroasele posibilități oferite de monumentele vechi ale orașului și de limbajele picturale în evoluție. La debutul anilor 1980, a început să picteze o serie de interioare arhitectonice aproape în mărime naturală, unele dintre ele plecând de la descrierile din romanele naturaliste ale lui Balzac. Lucrarea de față, una dintre cele mai captivante, este inspirată de amintirile foarte vii legate de marea bibliotecă din instituția unde petrecuse un an atât de minunat. Ea înfățișează o cameră, în mare parte inventată, ce seamănă cu o scenă, plină ochi cu mobilă, cărți, obiecte decorative și funcționale, tablouri agățate cu lanțuri, toate văzute simultan dintr-o multitudine de unghiuri contradictorii. Suprafața pânzei este aproape la fel de mare ca peretele prin care „vedem" biblioteca și îi animă interiorul prin prezența noastră. Prezentându-ne obiectele din cameră așa cum s-ar vedea prin niște pereți transparenți, lucrarea ne invită să intrăm în spațiul amintirilor și al imaginației, în spațiul artei, condensând timpul într-o călătorie postcubistă, în trei dimensiuni, pe suprafața plată a pânzei. **ML**



Paul | Sean Scully

1984 | ulei pe pânză | 259 x 320 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Sean Scully (n. 1945) este unul dintre cei mai buni pictori abstracți ai prezentului. În ultimii 30 de ani a folosit un motiv caracteristic – dungile, cu toate variantele posibile – pentru a crea un corpus de lucrări neobișnuit de bogat, dovadă a credinței neabătute a artistului în puterea transcendentă a repetiției. Încă din zilele studenției la Universitatea din Newcastle, Scully a mers, cu consecvență, pe un drum personal, în încercarea de a reinstitui întâietatea abstractului față de figurativ. Artistul a declarat în repetate rânduri că pictura abstractă a divorțat de lumea reală și de aceea el are ambiția de a o impregna cu sentimente umane profunde. În lucrările sale, Scully se inspiră din întâmplările din viața sa și din cunoștințele lui foarte vaste de istorie a artei. *Paul* este pictat în memoria fiului artistului, mort prematur, și își declară intențiile expresive în termenii cei mai direcți. Gama pură de culori a lucrării evocă o scenă de activitate fizică intensă din atelier, unde elementele orizontale și verticale, de culori diferite, au fost construite pe suprafața pânzei. Ca multe alte lucrări ale artistului de pe la mijlocul anilor 1980, și cea de față include o bucată de lemn, care își găsește bine locul printre celelalte elemente. Procedeul acesta îndepărtează pictura de perete și o investește cu proprietăți arhitecturale și sculpturale de mare efect. Chiar dacă figurativul nu joacă nici un rol în picturile lui Scully, totuși formele și culorile sunt încărcate de o prezență deosebit de pământeană și de emoțională. **PB**



Ideea de pasiune | Guillermo Kuitca

1984 | acrilic pe pânză | 144,7 x 194,9 cm | University of Essex Collection of Latin American Art, MB

După ce a cunoscut-o pe coregrafa Pina Bausch în timpul unei vizite în Europa, în 1981, pictorul argentinian Guillermo Kuitca (n. 1961) a început să regizeze teatru experimental şi, la îndemnul ei, a început să picteze seria „Marea cea dulce", din care face parte această lucrare. Temele recurente în această serie sunt interioarele, asemănătoare cu cele de teatru, figuri misterioase şi o poveste subînţeleasă, ca şi cum ar fi o scenă luată dintr-un film. Lucrarea de faţă ne introduce în situaţia celor şapte personaje care stau în jurul unei coloane şi se uită la cadavrul unui al optulea personaj, zăcând dezbrăcat într-o pată de sânge. Unghiul neobişnuit din care este pictat tabloul sugerează că un al treilea participant urmăreşte scena, iar distanţa fizică prezentată de imagine adânceşte sentimentul de izolare exprimat prin zonele vaste de albastru cobalt. Titlul lucrării şi ambiguitatea imaginii trimit imediat atât la pasajele biblice şi la moartea lui Hristos, cât şi la violenţele extreme din timpul „Războiului Murdar" (1976–1983), un război finanţat de stat împotriva argentinienilor disidenţi. Ca într-un stop-cadru, Kuitca a imortalizat un moment din timp, după petrecerea unui eveniment crucial. Impasivitatea personajelor şi fixarea nesigură a unei scene îngăduie lucrării să oscileze între sfera publicului şi a privatului, a visului şi a realităţii, a artei şi a vieţii. În „Marea cea dulce", Kuitca sondează calitatea spaţiului de a lua o formă arhitecturală, dar şi de a forma un cadru psihologic, unde emoţiile trăiesc, iar amintirile revin. Lucrările de mai târziu ale artistului sunt lipsite de personaje, lăsând ca spaţiul să devină cel mai important. **RJ**



Francis Bacon | Ruskin Spear

1984 | ulei pe lemn | 76,2 x 63,2 cm | National Portrait Gallery, Londra, Marea Britanie

Portretul pictorului Francis Bacon, pictat de Ruskin Spear (1911–1990), e un exemplu irezistibil al unuia dintre cele mai dificile şi mai interesante subgenuri artistice: portretele pictorilor. Ruskin Spear a fost un pictor figurativ britanic influenţat artistic în principal de pictorul victorian Walter Sickert. Spear îi folosea stilul conservator şi ilustrativ, pentru a surprinde momente şi situaţii ciudate. Adesea îi încadra pe cei care-i pozau în vârtejuri de culori închise, dând sentimentul unei descrieri amănunţite, dar şi al unui mister. În portretul făcut fostului prim-ministru britanic *(James) Harold Wilson, Baron Wilson de Rievaulx* (1974), îl înfăţişează pe politician trăgând dintr-o pipă, înconjurat de nori mari de fum. Imaginea ar putea fi comică, având în vedere faţa lui rotofeie şi pipa din colţul gurii, dar Spear foloseşte umbrele în aşa fel încât lucrarea înfricoşează, de parcă ar fi un instantaneu dintr-un film al lui Hitchcock. Renumitul pictor Francis Bacon a pozat pentru 25 de portrete, cel de faţă pe când avea 75 de ani. În imaginea aceasta, Bacon se uită fix şi atent la Spear şi la privitor, având în spate un fundal sângeriu. Spre deosebire de alţi artişti care l-au pictat pe Bacon, Spear nu încearcă să-i imite stilul deosebit, nici măcar nu caută să facă vreo aluzie la calităţile sale de artist. Culoarea aleasă de Spear ca fundal este o referire glumeaţă la reputaţia lui Bacon de pictor de scene agitate şi cumva mânjite, încărcate de aluzii la violenţă. Spear îl înfăţişează, în mod surprinzător, ca pe o figură paternă, îmbrăcat într-o jachetă banală, dar, cu toate acestea, cromatica aleasă de pictor şi modul pătimaş în care utilizează culoarea fac ca acest portret să fie criptic, dar şi elocvent. **AH**



Maniere alese la masă | Graham Crowley

1984 | ulei pe pânză | 152,5 x 195 cm | colecție privată

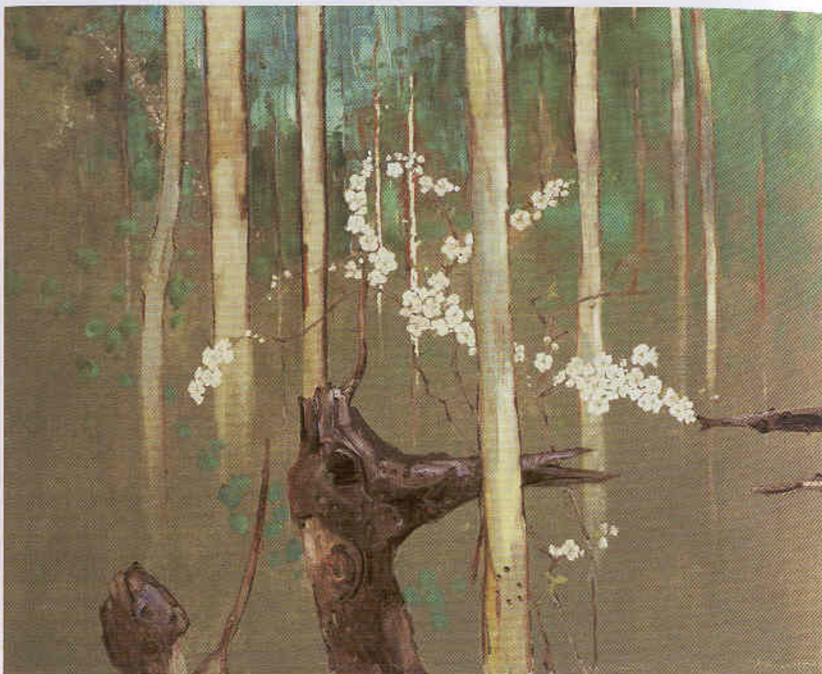
Graham Crowley (n. 1950) a avut o activitate bogată, cu o gamă largă de stiluri de pictură, de la abstracțiuni îndrăznețe la figuri întunecate, precum și cu o măiestrie deosebită în realizarea peisajelor rurale de mai târziu. Arta sa demonstrează o fină conștiință socială a mediului personal și politic în care trăia. Lucrările sale din anii 1980, ilustrate magistral de pictura aceasta, înfățișează în gama suprarealistă obiecte casnice banale, de o mărime ireală, dar cu o coerență realistă. Îngrijorătoarele schimbări sociale din epoca Thatcher au reprezentat o temă pentru Crowley în această perioadă – de la peisaje urbane, cu locuințe aflate în ruină, la scene care transmiteau senzația de sufocare existentă în intimitatea familiei. În Anglia, unde bunele maniere reprezintă doar o monedă de schimb pentru a urca pe scara socială, titlul naționalist al lucrării de față nu sugerează nimic din tonul întunecat și de coșmar al picturii. Recurgând la umbre și la distorsiuni figurative, artistul zugrăvește un ospăț, din perspectiva celui care urmează să mănânce. Artistul e de acord cu recurgerea la antropomorfism, dând alimentelor, veselei și tacâmurilor o trăsătură de caracter omenească și lăsând astfel loc pentru vibrația morală, procedeu destul de asemănător cu naturile moarte olandeze din secolul XVII. Cum în tablou nu există nici un om, se ridică o întrebare: Dacă nu mai este nimeni la masă, mai e nevoie de maniere? Pe scena artei contemporane, Crowley se dovedește a avea un stil flexibil și un comentariu social puternic și totodată subtil. El explorează peisaje intime și politice, împletindu-le unul cu celălalt, prin intermediul unei tehnici adecvate și al unei prezențe sociale inteligente. **SWW**



Lumea muncii | Jörg Immendorff

1984 | ulei pe pânză | 284 x 330 cm | Hamburger Kunsthalle, Germania

Figură de seamă a noului expresionism german, Jörg Immendorff (n. 1945) a crescut în Germania postbelică și a devenit cunoscut ca artist în anii 1970, pentru rolul său de interpret al complexei identități germane moderne. Pictura lui Immendorff este foarte plină de alegorii redate printr-un stil frenetic, conceptualist. În 1998, artistul a fost diagnosticat cu boala Lou Gehrig, iar când n-a mai putut picta cu mâna stângă, a trecut la dreapta, iar acum, imobilizat fiind în scaunul cu rotile, pictează prin intermediul altor persoane, care îi urmează indicațiile. *Lumea muncii (Welt der Arbeit)* recurge la un simbolism complicat, cu scopul de a transmite idei politice și valori culturale dominante. Atmosfera este întunecată și macabră, cu niște corbi, cu ghearele încleștate agresiv, privind furioși la scena plină de culori vinetii. Figurile umane, un amestec disparat de bărbați din clasa muncitoare și pasionați vizitatori de galerii de artă, sunt doar niște umbre definite de contururi clare, strălucitoare. Crăpătura din tavan este o zvastică prelucrată, un simbol care apare și în redarea suprarealistă a ghearelor corbilor. Fiind un artist cu o mare credință în responsabilitatea sa politică și socială, conform mărturiilor, Immendorff este sigur că răul prinde rădăcini și înflorește în societățile care cenzurează arta și libertatea de expresie. Lucrarea de față reprezintă, în nesfârșita galerie, eforturile muncii artistului în cadrul lumii artistice și valorile complexe ale acestei munci care-și are rădăcinile în protestantism, regimul nazist și idealurile marxiste germane. Se pare că Immendorff ridică niște întrebări dificile și nu prea oferă răspunsuri la ele. **SWW**



Pădurea de puieți, flori de cireș | Clifton Pugh

1984 | ulei pe pânză | 91,4 x 111,7 cm | colecție privată

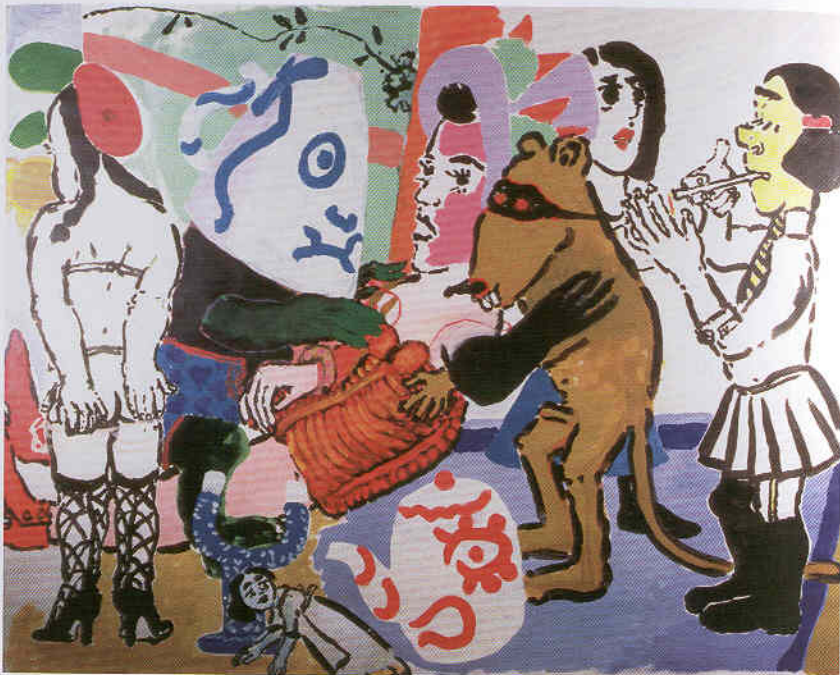
Născut în statul australian Victoria, Clifton Pugh (1924–1990) a gustat prima dată din cariera artistică în timpul celui de-al Doilea Război Mondial, când a fost trimis în Papua-Noua Guinee, ca desenator în serviciile de spionaj militar. În 1947, s-a înscris la National Gallery of Victoria Art School, unde a devenit cunoscut pentru calitatea lucrărilor și pentru empatia cu lumea naturii. Frumusețea simplă a tabloului de față ne duce cu gândul la arta japoneză. Pictura celebrează lumea naturii în toate formele sale, ramura uscată și ascuțită a copacului din prim-plan imitând forma unui cap de pasăre. Lăstarii subțiri ai copacilor de culoare mai deschisă formează un contrast perfect cu restul cioturilor, din lemn mai bătrân și noduros, sugerând ciclul vieții și frumusețea stabilă a naturii. Pugh este cunoscut și pentru portretele sale. Prima sa expoziție personală din 1957 a câștigat aprecierea criticilor. Din acea clipă, artistul a avut succesul asigurat în Australia, devenind mai apoi unul dintre cei mai populari artiști din țară. S-a folosit de acest lucru intrând în politică, unde a jucat un rol de seamă. Susținător loial al Partidului Laburist Australian, a pictat portrete măgulitoare personajelor principale din partid, cum ar fi elogiatul portret al lui Gough Whitlam, realizat în 1972. Pugh s-a numărat printre fondatorii grupului din 1953 al Dunmoochin Artists' Society, care prețuia frumusețea peisajului victorian. Cu puțin timp înainte de a muri, Pugh a contribuit la asigurarea viitorului regiunii, înființând Fundația Dunmoochin, o asociație caritabilă ce se ocupă de conservarea mediului. **LH**



Nigredo | Anselm Kiefer

1984 | tehnică mixtă pe pânză | 330,2 x 554,9 cm | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

Titlul acestei picturi este un termen din alchimie cu sensul de „descompunere“ și este o etapă din procesul prin care alchimistul încearcă să transforme „materialul de bază“ în aur. Pentru a atinge rezultatul dorit, se credea că amestecul de ingrediente trebuia încălzit până devenea o materie neagră. În lucrarea *Nigredo*, artistul german Anselm Kiefer (n. 1945) analizează caracterul fizic, psihologic, filosofic și spiritual al unei astfel de transformări. Materialele de bază sunt fie reprezentate, fie prezente în mod fizic în această lucrare: ulei, culori acrilice, vopsele emulsionate, șerlac, paie, o fotografie și o gravură în lemn. Mulți gânditori, printre care și Carl Jung, considerau că nigredo este o parte din procesul spiritual sau psihologic în care haosul și disperarea premerg întotdeauna iluminarea. Kiefer se folosește de această idee pentru a se referi la societatea și la cultura germană contemporană, mai ales la moștenirea celui de-al Treilea Reich – „locul“ reprezentat aici este mai degrabă istoric decât geografic. Avem aici imaginea unui pământ pârjolit, brăzdat de făgașe, iar nu un peisaj frumos; lucrarea ne duce cu gândul la miriștea arsă pe câmp, etapă premergătoare a unor recolte noi și, prin urmare, a unei vieți noi, în viitor. Peisajele lui Kiefer sunt expresive, dar nu expresioniste; ele sunt doar o scenă pe care artistul o utilizează pentru a-și prezenta numeroasele teme. Combinația dintre culoare și alte materiale scoate în evidență caracterul fizic al procesului de creație și de reflecție; Kiefer insinuează astfel că reflectarea la scopul picturii în sine face parte integrantă din procesul de iluminare. **RW**



Fetele Vivian, cu porțelanuri | Paula Rego

1984 | vopsea acrilică pe hârtie | 12 x 15 cm | Bristol City Museum & Art Gallery, Bristol, MB

Cu tulburătoarea-i energie, Paula Rego (n. 1935) face să explodeze pe hârtie un amestec de fantezii din copilărie și imagini sexuale oarecum fetișiste. Artista a avut parte de o educație privilegiată și destul de singulară în Lisabona, oraș înăbușit de tirania lui António de Oliveira Salazar. Printre influențele din copilărie se numărau tradiția poveștilor spuse de femeile din jurul ei, cultura romano-catolică, rolul tradițional al femeii ca soție și mamă și oprimarea politică predominantă. Basmele, benzile desenate, fanteziile din copilărie, animalele cu comportament uman, răsturnarea normelor recunoscute, dorințele personale și sexuale înăbușite, toate acestea sunt specifice artistei, iar lucrarea aceasta le cuprinde aproape pe toate. Povestea fetelor Vivian apare în câteva lucrări ale sale și are la origine romanul scris de Henry Darger despre o planetă imaginară unde șapte prințese creștine, surorile Vivian, duc o campanie, deseori crudă și sângeroasă, împotriva sclaviei copiilor, impusă de răii lor suzerani. În imaginea aceasta, încăpățânatele fete fac diferite lucruri, de la naivul și copilărescul cântat din fluier la unele jocuri sexuale sado-masochiste – în lumea artistei, acesta fiind un aspect mai puțin cunoscut al dorințelor sexuale și personale înăbușite. Fetele, animalele și cromatica din această lucrare trimit la benzile desenate din Pop Art. Artista a conceput o poveste personală, onirică, și lucrarea în întregul ei formează un soi de decorație haotică. Rego a transformat expresiva tehnică a povestitului din copilăria sa în ceva care ne arată puterea feminină și ne face să ne punem întrebări asupra valorilor și convingerilor general acceptate. **AK**



Capul lui Abgar | Georg Baselitz

1984 | ulei, culori acrilice pe pânză | 250 x 200 cm | Louisiana Museum, Humlebæk, Danemarca

Georg Baselitz (Hans-Georg Kern – n. 1938) a crescut în școala în care preda tatăl său, în satul Deutschbaselitz, de lângă Dresda. La 18 ani a plecat în Berlinul de Est, ca să studieze arta, iar după două semestre a fost exmatriculat din cauza „imaturității socio-politice". Înainte de a pleca în Occident, a luat numele locului său de naștere, ca „amintire a rădăcinilor saxone". Celebru pentru pictura sa, cu capul în jos, Baselitz a devenit un exponent de frunte al neoexpresionismului, care a avut o mare influență în anii 1980, readucând în pictură tot ceea ce fusese respins prin distilarea modernistă. Cuprinzând în mod obișnuit un exces de referințe, de la cele personale și poetice la cele erotice și politice, conținutul eliberat al lucrărilor neoexpresioniștilor era pictat fără nici o reținere. Conștiința de sine a tradiționalului și negarea și refuzul minimalistului erau biruite de o exuberanță nepăsătoare, care asociau bravura neoexpresionistă unui nou cuprins al lucrărilor. *Capul lui Abgar* datorează mult interesului artistului față de arta africană. Culoarea, de sorginte diferită, de la fovism la psihedelic, este bine susținută, prin intermediul unor tușe viguroase care dau unitate imaginii. Ca imagine abstractă, ne răsplătește atenția prin bogăția de culori și prin gestica artistului. Dar când suprapunem noi sensuri, adică atunci când se detașează imaginea acelei fețe negre ca o mască, aceasta duce la un transfer de la viziunea occidentală sofisticată, la o reprezentare „primitivă". În acea clipă, lucrarea dă deoparte orice urmă de politețe și lansează un atac fățiș asupra sensibilității noastre. **RW**



Răstignirea 3.85 | Antonio Saura

1985 | ulei pe pânză | 245 x 195 cm | colecție privată

Antonio Saura (1930–1998) s-a născut la Huesca și a locuit, împreună cu familia sa, în Madrid, Valencia și Barcelona. Încă de la o vârstă fragedă, tatăl său l-a luat la muzeul Prado din Madrid, unde imaginația i-a fost fascinată de lucrări cum erau acelea pictate de Velázquez și Goya. *Răstignirea* de Velázquez din 1631 i-a devenit una dintre cele mai mari surse de inspirație. În 1947, în timp ce se recupera de pe urma unei boli prelungite, Saura a învățat singur să picteze. În primele sale lucrări, se simte influența suprarealismului, iar când s-a mutat la Paris în 1954, a intrat în legătură cu membri marcanți ai mișcării suprarealiste. S-a întors în Spania după doi ani și a început să lucreze într-un stil mai degrabă expresionist. În 1957, a fondat la Madrid grupul El Paso, care a popularizat arta informală în Spania. Saura a câștigat Premiul Guggenheim în 1960 și Premiul Carnegie în 1964. Opera sa a devenit tot mai violentă, iar dramaticele sale picturi monocromatice și mai apoi expresivele sale uleiuri întunecate, cu straturi groase de culoare, amintesc de lucrările deprimante ale lui Goya. Saura nu și-a pierdut niciodată fascinația față de *Răstignirea* lui Velázquez și a revenit la tema aceasta în repetate rânduri. Prima lucrare cu acest titlu a fost realizată în 1957, iar ultima în 1996. Fiecare este altfel, deși asemănările sunt evidente. Niciodată nu-l include și pe Hristos, ci doar oameni obișnuiți, pentru a ilustra astfel tragedia omenirii. Figurile sale sunt dinamice și diforme, neputincioase, în această lume de natură să te intimideze. Tabloul de față constă într-o impresionantă cruce neagră pe un fundal alb, cu dâre clare de galben și gri care delinează figura. Este imposibil să nu-ți atragă atenția. **SH**



Credință, speranță, dragoste | Anselm Kiefer

1984–1986 | mixed media | 280 x 380 cm | Art Gallery of NSW, Sydney, Australia

În lucrarea *Credință, speranță, dragoste* a lui Anselm Kiefer (n. 1945) o elice este fixată pe suprafața pictată ce sugerează un peisaj brut. Și totuși, dat fiind interesul lui Kiefer pentru istoria germană a secolului XX, peisajul nu înseamnă niciodată doar atât; este sumbru și greoi, încărcat de amintiri tragice ale istoriei și culturii germane. Suprapunerea peste peisaj a elicei, fie un trofeu, fie o rămășiță dintr-un vechi avion de luptă, sugerează că aceasta a fost găsită în locul respectiv. Prin urmare, acest loc, pictat rudimentar, poate fi un spațiu de luptă, năpădit de buruieni și care a revenit la un scop mult mai puțin sinistru. În această interpretare, titlul sugerează faptul că natura își reclamă dreptul la acest spațiu sau, dat fiind întunericul imaginii, poate fi un comentariu ironic asupra unei transformări care poate fi doar superficială. Referindu-se la război, Kiefer nu ne prezintă imaginea în mod eroic, în ciuda dimensiunilor uriașe ale lucrării. Dimpotrivă, imaginea este redată deliberat grosolan și are în ea ceva personal și macabru de imaginativ. Pământul este plin de urmele trecutului și Kiefer repune din nou în scenă acel ritual, prin punerea laolaltă a materialelor propriu-zise și a actului picturii cu alte reprezentări ale istoriei, transformând, așadar, retorica în poezie. Aceasta și alte picturi ale sale din această perioadă îl solicită foarte mult pe privitor să descifreze și să decripteze referințele și adevărurile sale. Totuși, procesul acesta aduce multe satisfacții, întrucât putem cunoaște modul deosebit al artistului de a ataca unele întrebări și preocupări ale lumii occidentale de-a lungul a multe generații. **RW**



Intrarea în port a unei nave cu un trandafir roșu la bord
Enzo Cucchi

1985–1986 | frescă | Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, SUA

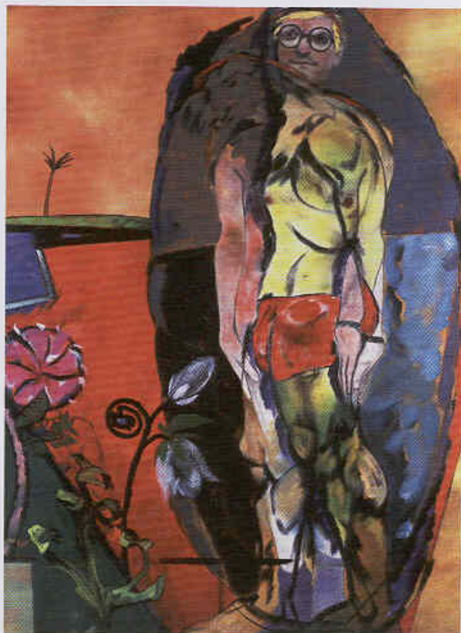
Lucrarea aceasta este elocventă în ce privește operele mai grave ale lui Enzo Cucchi (n. 1949) – culori sumbre și teme dure, care sugerează moartea și tristețea. Aici crucile marchează cu ostentație locurile unde sunt ancorate alte vase din port, printre care trebuie să treacă nava artistului. Și totuși, crucile acestea au ceva sinistru, ne duc cu gândul la cimitire sau poate la corăbiile cu sclavi. Dârele negre lăsate intenționat la unele cruci evocă nu numai apa din port, ci și lacrimi și nefericire. Nava se îndreaptă direct către zona care este cel mai greu de tranzitat din port, printr-o strâmtoare pe unde e imposibil să treacă. Pasiunea lui Cucchi de a alătura materialele face ca în lucrările sale să fie incluse adesea și diverse obiecte, cum ar fi tuburi de neon sau bucăți de lemn. Artistul încearcă să folosească lumini naturale și artificiale, căutând să descopere proprietățile picturale ale amândurora. După anul 1995, lucrările lui Cucchi și-au redus dimensiunile, dar aceasta a dus la înmulțirea detaliilor. În ultimul timp, Cucchi a devenit și mai vestit pentru sculpturile sale, foarte solicitate în Europa și în Statele Unite. După cum multe dintre picturile sale aveau figuri alungite, sculpturile sale, ca *Fontana d'Italia* (1993), seamănă adesea cu niște coloane sau forme alungite. Când a fost întrebat despre lucrările sale în 2001, artistul a răspuns: „Mă străduiesc să le insuflu celorlalți sentimentul de sacralitate, fiindcă un eveniment artistic nu este doar o împrejurare oficială, ci și un moment în care îți marchezi devotamentul. Trebuie să ai sentimentul că te alături unui trib în care există o anumită ierarhie, fiindcă te afli într-un loc sacru, cu reguli proprii". **LH**



Cavaleri, nu nopți
Ross Bleckner

1986–1987 | ulei și ceară pe pânză | 274,3 x 182,8 cm | SFMoMA, San Francisco, SUA

Ross Bleckner (n. 1949) s-a născut în New York, unde încă locuiește și lucrează. Pe când studia la Universitatea din New York, a fost îndemnat de Chuck Close să se înscrie la California Institute for the Arts. Deși la acea vreme prevalau lucrările conceptuale și fotografice, artistul a rămas fidel picturii. Întorcându-se la New York în 1974, s-a stabilit în Soho și s-a numărat printre primii artiști care s-au alăturat nou apărutei pe atunci galerii Mary Boone, împreună cu David Salle și Julian Schnabel. Stilul lui Bleckner din acea vreme avea puțin în comun cu neoexpresionismul muscular al celor mai mulți artiști din galerie. Primele sale picturi au fost compoziții ce conțineau dungi sau spirale – prelucrări ale procedeelor vizuale din Op Art. Lumea artistică încă prefera figurativul expresiv pe atunci și de aceea Bleckner a fost dezamăgit de reacțiile la lucrările sale din această perioadă. Și totuși, excesele artistice ale anilor 1980 au început să pară tot mai exagerate și depășite, ceea ce a coincis cu apariția imagisticii simbolice și subtile ale lui Bleckner. În ciuda faptului că par abstracte, lucrările sale înfățișează lucruri din lumea reală, uneori la nivel microscopic, și este dificil de spus dacă suntem foarte aproape sau, dimpotrivă, foarte departe de subiectul picturii. În lucrarea de față este posibil să fie vorba despre o constelație sau despre o mutație celulară. Bleckner a fost primul artist care s-a apropiat de SIDA în opera sa, iar moartea tatălui său bolnav de cancer l-a influențat în realizarea unor lucrări cu ajutorul microscopiei electronice. Comentariul lui, cum că există un zid de celule care ne desparte de catastrofă, aduce o notă de melancolie acestei picturi sublim de seducătoare. **RW**



Neocubistul
R.B. Kitaj

1986–1987 | ulei pe pânză | 178 x 133 cm | Saatchi Collection, Londra, Marea Britanie

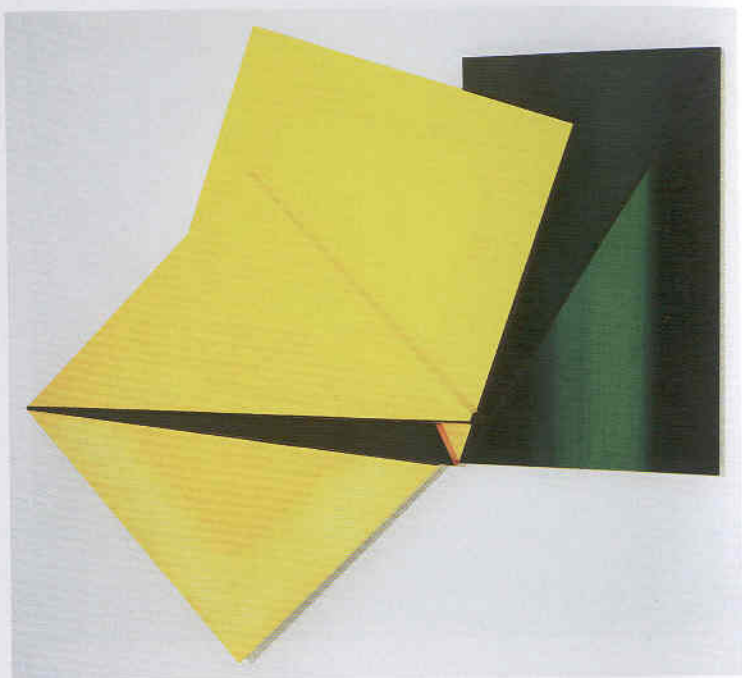
Trimis prima dată în Europa cu U.S. Army, R.B. Kitaj (n. 1932) a rămas în Anglia pentru studii – mai întâi la Ruskin School of Drawing de la Oxford, iar mai apoi la Royal College of Art (RCA, 1959–1961), unde s-a împrietenit cu David Hockney. Kitaj avea să-i impresioneze profund pe colegii săi de la RCA și pe seama sa s-a pus „declanșarea nașterii Pop Art britanic" datorită deciziei sale de a „altoi" obiecte obișnuite în primele picturi. În ciuda etichetei inițiale de „artist pop", Kitaj s-a inspirat și din istorie, literatură și politică. În anii 1970, artistul a început *Neocubistul*, un portret al lui Hockney, prietenul său apropiat. L-a lăsat neterminat până la sfârșitul anilor 1980, când, după ce Hockney i-a descris moartea prietenului său, Isherwood, în California, Kitaj a reluat lucrul la portret, desenând un soi de „alter figură" peste figura inițială, văzută cu totul din față, a lui Hockney. Rezultatul: Hockney pare să stea în mod paradoxal într-un ovoid uriaș, din care totuși parcă iese la suprafață. Forma aceasta de ou este plasată într-un peisaj plin de viață, scăldat de soare, cu numeroase referințe la Matisse. Lucrarea aduce un omagiu și experimentelor făcute de Hockney în direcția fotomontajelor și gravurii – considerate de unii drept succesoarele firești ale marilor capodopere cubiste. În portretul executat de Kitaj, Hockney a fost descompus în manieră cubistă, pentru a ne dezvălui niște mișcări imposibile în mod normal pe o suprafață bidimensională. Dar pictura aceasta nu este înfrânată de regulile cubismului și prezintă atât sentimentele de frustrare pricinuite de căderea în capcana unui anumit stil, cât și preocuparea lui Hockney, la acea vreme, pentru teoria neocubistă. **JN**



Dacă te-ai născut pentru a fi spânzurat, atunci nu vei fi niciodată înecat | Sandro Chia

1986–1987 | ulei pe hârtie și pe pânză | 18,1 x 20 cm | colecție privată

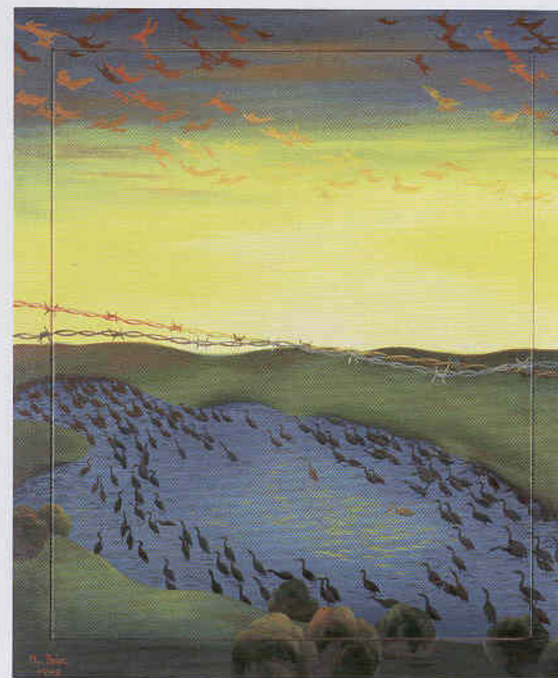
Sandro Chia (n. 1946) a studiat pictura în frescă și sculptura la Florența, în anii 1960, înainte de a face lungi călătorii în India, Turcia și prin Europa. În 1970, s-a stabilit la Roma și a cochetat cu arta conceptuală și *performance*, dar a revenit la pictură în 1975 și a aderat la mișcarea italiană Transavanguardia („dincolo de avangardă"). Aceasta a apărut ca reacție la arta conceptuală și minimalistă a anilor 1970 și desemna întoarcerea la bucuria simplă de a picta, de a desena sub influența unor varii curente artistice și de a realiza picturi figurative de mari dimensiuni. În 1981–1982 s-a mutat la New York și s-a alăturat neoexpresioniștilor care, ca și transavangardiștii, reveniseră la portretizarea unor obiecte ușor de recunoscut, cum ar fi corpul omenesc (deși, uneori, în mod virtual abstract), în manieră brută și brutal de emoțională, folosind culori vii și armonii cromatice. Lucrarea de față etalează o utilizare decorativă a culorii și a modelului. Tușele sale învolburate ne arată cât de priceput este artistul la fresce și ne duc cu gândul la lucrările energice ale futuriștilor italieni. Aducând cu un morman de țesături îndoite și îngrămădite una într-alta, texturile șifonate, formele vălurite și culorile vii par în dezacord cu titlul lucrării. Chia spunea că lumea artistică este „cea mai bizară scenă din lume", făcând aluzie la modul de catalogare a artiștilor prin opiniile pe care le au ceilalți despre ei și despre conceptele de succes și de putere. Chia consideră că arta modernă a suferit o cădere morală, iar pictura aceasta arată cât de puțin contează toate acestea. **SH**



Sunt Pascal | Dorothea Rockburne

1986–1987 | ulei și cărbune pe pânză | 213 x 243 cm | Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, SUA

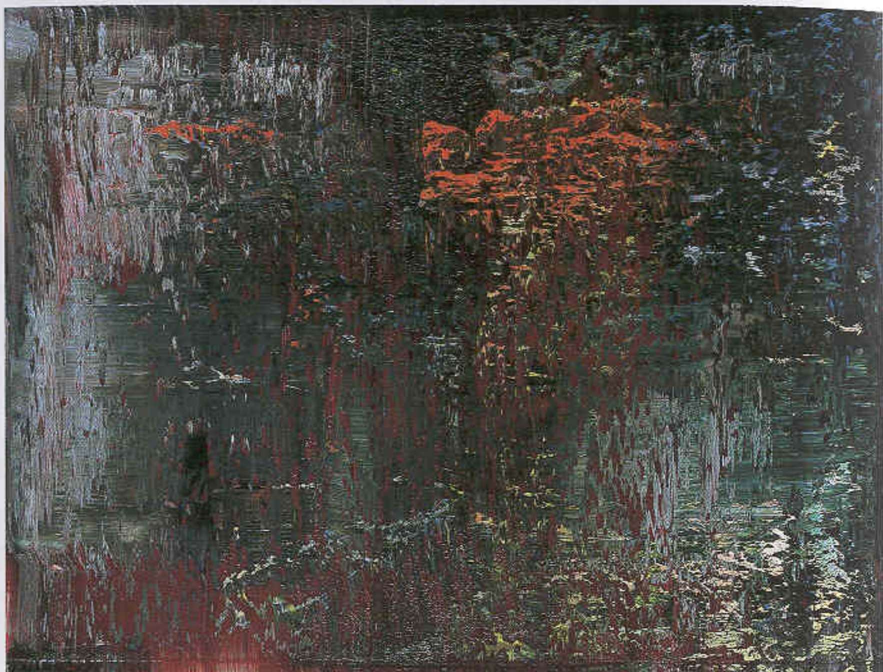
Dorothea Rockburne (n. 1932) a studiat la Black Mountain College, o școală de artă avangardistă din Carolina de Nord, întemeiată pe principiile Bauhaus, unde au învățat și predat numeroși artiști moderniști de frunte, printre care se numărau Robert Rauschenberg și Cy Twombly. Lucrarea aceasta face parte dintr-o întreagă serie „Pascal“, alcătuită din lucrări pe pânză de sac, preparată și întinsă, în care artista examinează ideile lui Blaise Pascal, matematician și filosof francez din secolul XVII. Analizând relația dintre spiritualitate și matematică, unul dintre principalele argumente teologice ale lui Pascal era că este inutil să încerci să dovedești cu ajutorul rațiunii existența sau inexistența lui Dumnezeu. Pascal considera că, dimpotrivă, trebuie să acceptăm acest hazard al credinței în cineva despre care nu se poate ști dacă există, întrucât foloasele posibile depășesc consecințele posibile. Prin urmare, credința în Dumnezeu este ca un rămășag. În anumite privințe, sunt evidente referirile artistei la Pascal: aranjamentul geometric al formelor poate fi considerat o trimitere directă la reputația lui Pascal de geniu al geometriei. Cu toate acestea, există o anumită tensiune între insistența artistei asupra formelor geometrice curate și aranjamentul lor aparent aleatoriu. Formele par să se deplaseze și să alunece una pe lângă alta, sugerându-ne că, în ciuda raționalității lor, ele există totuși în cadrul probabilităților și improbabilităților realității. Ca atare, lucrarea *Sunt Pascal* exprimă cu eleganță cele două drumuri divergente ale eforturilor lui Pascal: preocupat concomitent de raționalitatea și iraționalitatea lumii materiale. **SS**



1956 | Magdolna Ban

1988 | ulei pe pânză | colecție privată

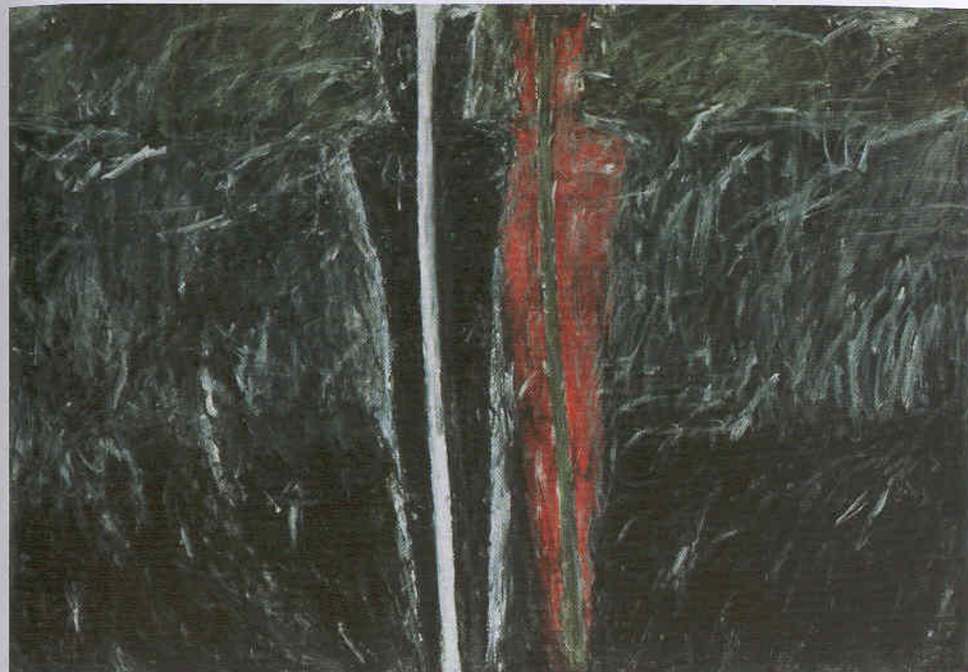
Picturile Magdolnei Ban (n. 1940) au consacrat-o ca o artistă europeană de frunte, aducându-i între timp numeroase premii, cum ar fi Prix Suisse de Peinture Naive. Născută în Ungaria, dar stabilită în Elveția, Ban se inspiră adesea din lumea idealizată și frumoasă a copilăriei sale. Primele sale lucrări au fost influențate de arta naivă, dar în scurt timp artista și-a dezvoltat un stil aproape eteric, folosind culori vii și îndrăznețe și inspirându-se din temele și tehnicile suprarealiste. Subiectele și titlurile lucrărilor ei, cum ar fi *Vânzare de pomi de Crăciun, Vrajă* și *Fetiță în copacul viselor*, evocă adesea o lume de mult apusă, care există doar în închipuirea pictoriței. Lucrarea aceasta are parcă o tentă orientală, ducându-ne cu gândul la numeroși artiști japonezi din trecut. Tonurile gri-albăstrii și cele dominante de galben ale cerului, reflectate și în apă, verdele dealurilor unduioase și numeroasele berze nemișcate, privind ceva în depărtare, toate acestea concură la crearea unei atmosfere vădit liniștite, dar și oarecum mistice. Și totuși, la o analiză mai amănunțită, privitorul vede sârma ghimpată întinsă de-a curmezișul pânzei și își dă seama că fapturile acelea de pe cer, ce seamănă cu niște păsări, sunt, de fapt, oameni în căutarea libertății. Titlul ne dă ceva indicii în privința subiectului lucrării, căci 1956 a fost anul revoluției din Ungaria, o insurecție zdrobită cu violență de către ruși. Mii de maghiari au plecat atunci din țară, căutând adăpost în alte țări și mulți s-au întors în Ungaria de-abia după căderea regimului comunist. **AV**



St John | Gerhard Richter

1988 | ulei pe pânză | 200 x 260 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Născut în orașul est-german Dresda, unde a și studiat mai târziu pentru a deveni pictor, Gerhard Richter (n. 1932) a plecat în Occident în 1961, chiar înainte de ridicarea Zidului Berlinului, și a învățat la Academia din Düsseldorf. Poate datorită acestei experiențe timpurii – când s-a îndepărtat de tradițiile și certitudinile Germaniei de Est și s-a apropiat de Occidentul permisiv și sceptic – și-a format o manieră care se deosebea de convențiile recunoscute ale picturii și contrazicea afirmațiile că pictura e pe cale de a muri. Caracterizată prin rupturi stilistice care nu urmează obișnuita desfășurare cronologică de la figurativ la abstract, construcția principală a tablourilor lui Richter – considerate de artist „figurative", „constructive" și „abstracte" – coincide cel puțin parțial, însă lucrările realizate în aceeași perioadă adesea se deosebesc radical ca aspect și metodă de execuție. Aceste contradicții estetice sunt esențiale pentru Richter, întrucât el respinge absolut orice idee de stil, considerându-l o limitare inutilă a practicii sale ca artist. *St John* face parte dintr-o serie de picturi abstracte – „Picturile Londrei", numele fiind luat de la capelele din Westminster Abbey. Ca toate operele sale din ultimele două decenii, și aceasta a pornit de la o pictură inițială, peste care i s-a aplicat un strat suplimentar de culoare. Apoi, cu spatule, artistul a răcâit suprafața picturii, dând la iveală straturile anterioare de culoare. În acest mod, straturile se combină și dau naștere unei picturi care nu poate fi prevăzută, nici controlată pe de-a-ntregul, și care nu mai seamănă cu imaginea inițială. Richter a afirmat că picturile acestea au o oarecare afinitate cu muzica, vrând să sublinieze caracterul lor amăgitor și dificultatea de a le descrie. **RW**



Greenfield | Susan Rothenberg

cca 1990 | ulei pe pânză | colecție privată

Susan Rothenberg (n. 1945) a fost supranumită „Stubbs" al picturii contemporane. Ca și renumitul pictor victorian englez, Rothenberg e cunoscută îndeosebi pentru picturile sale cu cai. Cu toate acestea, spre deosebire de portretele de animale ale lui Stubb, Rothenberg, care s-a născut în orașul Buffalo, statul New York pare să stea la linia de demarcație dintre figurativ și abstract. Deși lucrările sale au fost influențate de experimentele în ce privește forma din vremea sa, e o artistă cunoscută pentru drumul propriu ales. Cu toate că a simțit înrâurirea expresionismului abstract, prin aceea că procesul de creație necesită tot atâta atenție cât produsul finit, totuși ea a refuzat mereu să picteze cu totul abstract. Ca și la steagurile lui Jasper Johns, Rothenberg recurge la repetiție pentru a deconstrui obiectele. În *Greenfield*, centrul picturii este ocupat de două sinistre figuri filiforme. Una este neagră, iar cealaltă este roșie, acel roșu clasic al artistei. Acest contrast marcat este de natură a crea tensiune: De ce trece o linie groasă prin figuri? Probabil în conformitate cu scopul artistei, declarat adesea, și anume de a aplatiza și de a înlătura aspectul real, obiectiv a ceea ce pictează. Capetele figurilor au caracteristici atât feline, cât și urside, dar postura lor verticală e mai degrabă omenească decât animală. Fundalul întunecat dă lucrării o tentă furtunoasă și prevestitoare de rău. Temele foarte coerente ale artistei i-au câștigat un binemeritat respect atât din partea criticilor de artă, cât și a instituțiilor. Întrebările pe care și le pune artista în procesul de creație rămân, în mod ciudat, fără răspunsuri în rezultatul ei artistic – un set fascinant de preocupări ciclice, care reies întotdeauna din opera sa. **SE**



Teritoriul nord-vestic
Gerrit Greve

cca 1990 | acril și nisip pe pânză | 91,4 x 76,2 cm
colecție privată

Gerrit Greve s-a născut într-o familie de germani stabilită în Indonezia. În copilărie a plecat cu familia în Olanda, iar în 1957, la Chicago. Prin urmare, arta sa este inspirată de o gamă variată de referințe culturale. A încercat diferite stiluri, subiecte și materiale, pentru ca demersul său artistic să fie mereu proaspăt. De obicei abordează o singură temă la un moment dat și lucrează în mod analitic, cuprinzând forma și structura și utilizând tușe groase și culori intense. Picturile despre nord-vestul american pleacă de la păturile indienilor din America și scot în evidență nuanțele bogate și textura peisajelor luminate de soarele scânteietor. Modelul este accentuat prin utilizarea unor culori puternic contrastante. În lucrarea de față, Greve își arată dragostea față de America și, deși respinge mișcările din artă, s-ar zice că atât Pop Art, cât și expresionismul abstract au influențat produsul finit al artei sale. Tundra vastă este reprezentată de dungile verticale de culori cafenii, iar șoselele moderne, de dungile orizontale negre și violet. Dungi negre subțiri delimitează elementele verticale, iar dungi portocalii conturează orizontalele, dând unitate și vigoare lucrării. **SH**



Fără titlu
Jenny Saville

1990 | ulei pe pânză | 204,5 x 183 cm
colecție privată

Tradiția clasică a portretizării nudului a fost răsturnată cu susu-n jos odată cu sosirea lui Jenny Saville (n. 1970). Trupurile cărnoase și materialitatea vădită domină pânzele masive ale artistei. Lucrând cu culori pe bază de ulei, artista exploatează la maximum proprietățile sculpturale și arhitecturale ale acestui medium, aplicând straturi groase de culoare. Născută în orașul englez Cambridge, ascensiunea artistei a fost rapidă. Cel mai important mecena englez contemporan, Charles Saatchi, a sprijinit-o de-a lungul carierei, dată fiind preocuparea artistei de a actualiza, în mod radical, un subiect artistic clasic. Pânza de față este acoperită de gâtul mătăhălos și obrajii rotofei ai unei tinere mirese. Un roșu marmorat domină zona gâtului, realizând o juxtapunere grețoasă cu vălul alb transparent, de sub care își înfruntă privitorul cu nonșalanță. Lucrarea ridică unele întrebări legate de momentul pictat de artistă: mireasa este singură? A avut deja loc ceremonia de nuntă? Sau vălul este doar un element de recuzită din fantezia unei femei care se simte singură? Jenny Saville a fost comparată cu Peter Paul Rubens și Lucian Freud. Totuși, ei nu arată aceeași preocupare ca ea față de forma feminină, interes ce îl izbește imediat pe privitor. **SE**



Mingus în Mexic
David Salle

1990 | acrilic și ulei pe pânză
244 x 312 cm | Saatchi Gallery, Londra, MB

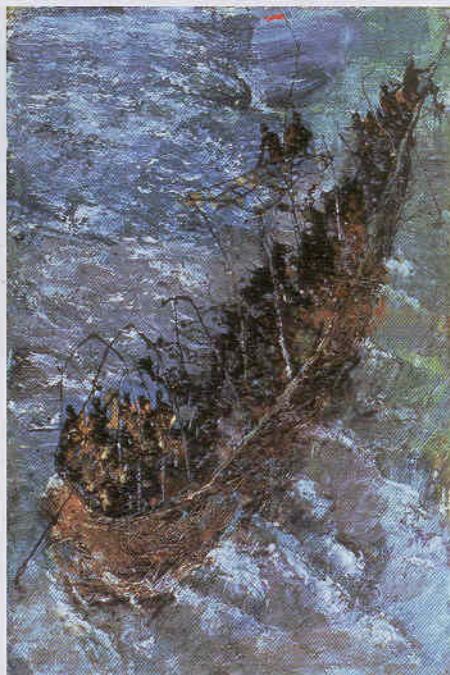
Pastișele postmoderniste ale lui David Salle (n. 1952) au fost etichetate drept „stângace" și „cinice, calculate și reci" de către detractorii săi, cărora Salle le răspunde: „Lipsa de imaginație nu te duce într-un loc prea interesant; iar eu vreau să fac salturi mai mari." În picturile sale în ulei, artistul plonjează în istoria artei, în cultura populară, în pornografie și în antropologie și îngrămădește imaginile și stilurile unele peste altele. Imaginile sale sunt suprapuse, așa cum sunt lipite, unele peste altele, afișele și reclamele pe străzi. Această estetică este ilustrată de lucrarea de față. Personaje din miturile romane sunt puse alături de o bulă de dialog fără text, ca din benzile desenate, de amintiri rasiste, de formele ușor conturate ale unor scaune și de o copie, executată cu grijă, reprezentând o fată ce bea dintr-o ceașcă – imagine pe care artistul o repetă în alte picturi. Salle s-a născut în Oklahoma și a studiat cu legendarul artist conceptualist John Baldessari. Chiar dacă intoleranța lui Baldessari față de pretențiile teoriei artei și ale artei în sine furnizează cadrul conceptual al atrăgătoarelor picturi ale lui Salle, ele amintesc categoric de Salvador Dalí și de investigațiile sale în realitățile psihologice, iar nu fizice. **AH**



La marginea nopții
David Austen

1991 | ulei pe pânză | 35,5 x 30,5 cm
Hayward Gallery, Londra, MB

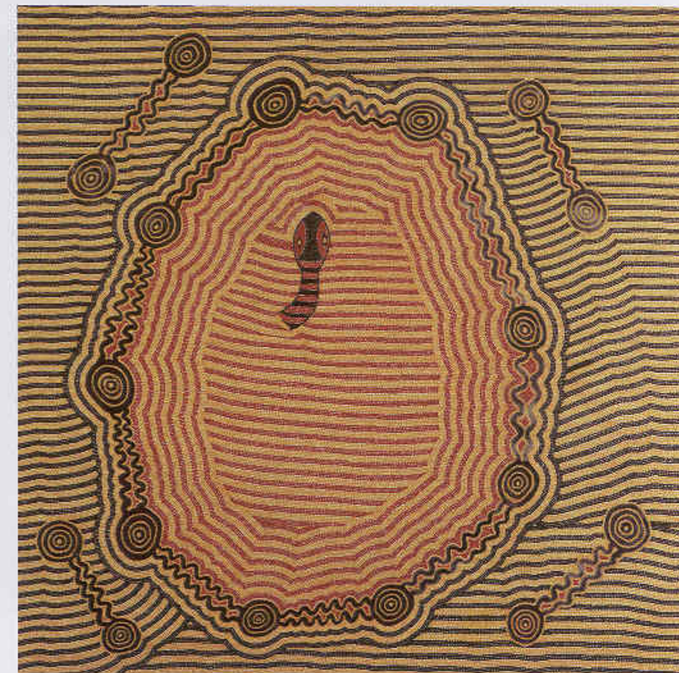
Artistul britanic David Austen (n. 1960) este originar din Harlow, comitatul Essex, și a studiat mai întâi la Maidstone College of Art, iar apoi la Royal College of Art din Londra, între 1982 și 1985. Artistul locuiește și lucrează la Londra și are picturi și sculpturi în multe colecții importante. Lucrările sale sunt toate îndrăznețe și impresionante și sunt considerate printre cele mai bune lucrări de artă abstractă britanică. *La marginea nopții* este o imagine extrem de sugestivă, cu întunericul profund și catifelat al „nopții" aproape tangibil, în timp ce tonul albăstriu electric al „dimineții" pare să palpite de energie. Mica formă albastră reușește să dea iluzia că se mărește – imitând astfel firava dâră de lumină de la ivirea zorilor – și totodată licărește, datorită culorii concentrate, care formează un contrast cu fundalul profund. Linia și forma minimală rezumă esența picturii, atrăgându-ne atenția asupra celor două culori și realizând un mediu adecvat de reflecție. Artistul a produs ceva de mare efect prin aplicarea de albastru și negru, tehnică folosită în multe lucrări ale sale din această perioadă. Având titluri extrem de semnificative, lucrările acestea ne inspiră fie sentimente intense, fie dorința de a reflecta în liniște. **TP**



Navigând împotriva curentului | Miquel Barceló

1991 | mixed media pe pânză | 300 x 200 cm | colecție privată

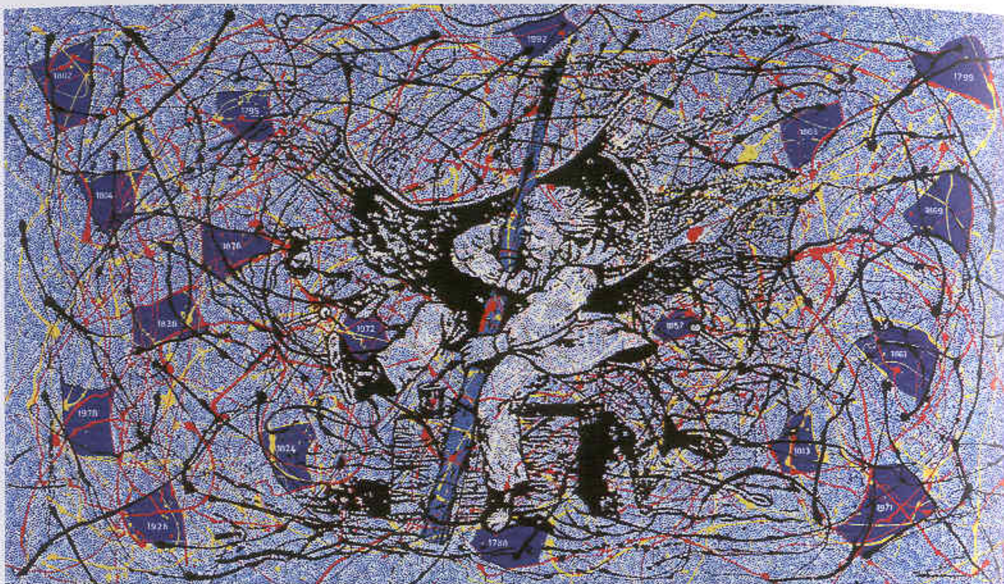
Miquel Barceló Artigues este unul dintre cei mai importanți artiști contemporani spanioli. Născut în 1957 la Felanitx, Mallorca, a avut primul contact cu arta prin mama sa, care picta peisaje în tradiția locului. Barceló realizează lucrări interdisciplinare, în sculptură, ceramică, colaj și ilustrații de carte, dar este cunoscut cel mai mult pentru picturile sale, care încorporează pământ, nisip și materiale organice. Lucrarea dezvăluie influența lui Jackson Pollock, ale cărui lucrări i-au captat atenția lui Barceló în 1979, în urma vizitării la Muzeul de Artă Contemporană din Madrid a unei expoziții consacrate celei de a 50-a aniversări a muzeului MoMA din New York. Ca și Pollock, Barceló a realizat această pictură pur și simplu picurând vopsea pe o pânză mare, așezată pe sol. Lucrarea de față ilustrează foarte bine tehnica lui Barceló și, în plus, este simptomatică în ce privește interesul artistului pentru cultura africană. Din 1988 artistul și-a împărțit timpul între Paris, Mallorca și Mali, iar pictura aceasta, care face parte dintr-o serie de lucrări având ca temă viața pe râu, a fost realizată în același an în care pictorul a navigat într-o canoe, pe râul Niger, străbătând cei 965 de km care despart Ségou de Gao. Mica ambarcațiune în care se află niște oameni micuți, luptându-se împotriva curentului, ar putea fi din orice parte a lumii și din orice vreme. Și totuși, în ciuda efortului supraomenesc al acestor pescari, culoarea aplicată de artist – cu pricepere și în strat gros de albastru, verde și alb vibrante – ne arată clar că mediul în care se află omuleții exprimă marea frumusețe a naturii, dar și un loc care asigură existența, și de aceea trebuie respectat. **CK**



Șarpe-curcubeu la lacul Macdonald | Clifford Tjapaltjarri

1991 | acrilic pe pânză | 129 x 127 cm | Corbally Stourton Contemporary Art Gallery, Londra, MB

Clifford Tjapaltjarri (1932–2002), numit „oposum" de bunicul său, a crescut în regiunea Jay Creek din Teritoriul de Nord australian. Nu a urmat cursurile vreunei școli, ci a fost crescător la diferite ferme de vite din jurul muntelui Wedge. Tjapaltjarri era deja un sculptor în lemn oarecum cunoscut atunci când fratele său Tim Leura l-a îndemnat să-și dezvolte talentul de a picta. A fost influențat și de profesorul de desen Geoffrey Bardon, care a venit în Papunya la începutul anilor 1970, pentru a-i încuraja pe artiștii aborigeni. Până atunci, aborigenii doar își desenaseră „poveștile onirice" în nisip, dar Bardon voia ca ei să le încredințeze pânzei. Astfel Bardon a promovat o mișcare modernă, asigurând un mijloc pentru vechile modalități de expresie și de gândire. El le-a pus la dispoziție culori acrilice și pânză și și-a lăsat studenții să-și exprime valorile culturale și personale. Drept urmare, a apărut o nouă mișcare cunoscută sub numele de Western Desert Art, iar Tjapaltjarri a devenit unul dintre exponenții de seamă ai ei. Picturile sale fac parte acum din mai toate colecțiile majore din lume. Arta aborigenă contemporană nu se consideră o componentă a mișcării tradiționalei arte meșteșugărești, ci o expresie modernă a vieții moderne a persoanelor de origine aborigenă. De asemenea, nu pretinde că ar avea vreo semnificație religioasă. Șarpele-curcubeu este o făptură mitologică importantă pentru persoanele aborigene. Este atât de important încât a fost descris drept „un factor al destinului". Se spune adesea că locuiește în ochiurile de apă mai adânci, iar în lucrarea aceasta Tjapaltjarri îl reprezintă ca locuind în lacul Macdonald. **TS**



Mitul omului occidental (Povara omului alb)
Gordon Bennett

1992 | culori polimerice pe pânză | 173,6 x 303,1 cm | Art Gallery of NSW, Sydney, Australia

Gordon Bennett s-a născut în Monto, Australia, în anul 1955. A abandonat şcoala la 15 ani şi a avut diferite slujbe până în 1998, când a absolvit Artele Frumoase la Queensland College of Art. În scurt timp s-a remarcat ca artist, abordând temele identităţii şi ale istoriilor alternative. Interesul său faţă de acest domeniu a izbucnit odată cu descoperirea – la 11 ani – a faptului că avea origini aborigene. El spune că lucrarea sa exprimă cei 18 ani de care a avut nevoie pentru a se împăca cu propria „socializare". O mare parte dintre lucrările sale se ocupă de rasismul neintenţionat din Australia, regiune cu majoritate albă, afirmând o anumită emancipare faţă de etichetele şi stereotipurile rasiale. Din 1989 încoace a avut peste 50 de expoziţii personale şi a participat la principalele expoziţii de artă contemporană. Lucrarea de faţă foloseşte ca personaj un pionier australian, care se agaţă strâns de un stâlp sau catarg aflat pe punctul de a cădea. Piciorul stâng al personajului dispare într-o rafală de puncte albe, care ar putea semnala faptul că identitatea culturală se poate estompa cu trecerea timpului. Printre punctele albe sunt petice de albastru, pe care sunt aplicate cu o matriţă date importante din istoria aborigenă. Este evidentă influenţa altor artişti, mai ales a lui Jackson Pollock şi a artiştilor aborigeni din regiunea deşertică. Utilizarea punctelor mici ne duce cu gândul la pointillism, dar şi la tehnica – folosită în pictura tradiţională deşertică – folosită pentru ascunderea cunoştinţelor secrete. Amestecul de stiluri şi referinţele la imagistica occidentală iconică îl provoacă pe privitor să-şi evalueze opiniile în privinţa istoriei coloniale şi aborigene. TS



Băieţi
Marlene Dumas

1993 | ulei pe pânză | 100 x 300 cm | Saatchi Gallery, Londra, Marea Britanie

Născută în anul 1953 în Africa de Sud, Marlene Dumas pictează fără întrerupere din 1976, în Olanda. Şi-a început educaţia artistică în timpul apartheidului, la Universitatea din Cape Town (1972–1975). Graţie unei burse excepţionale, şi-a continuat apoi studiile la Atelier '63 din Haarlem, Olanda (actualul De Ateliers, Amsterdam), unde se află şi astăzi, în calitate de profesor. A mai urmat şi cursurile de psihologie ale Institutului de Psihologie al Universităţii din Amsterdam, între 1979 şi 1980. A devenit cunoscută pentru portretele sale de copii şi scene erotice. Şi-a expus deseori lucrările în săli din Europa şi a participat la expoziţii internaţionale majore, cum ar fi Bienala de la Veneţia şi Documenta VII, de la Kassel, Germania. Combinând elemente din expresionism şi din arta conceptuală, artista pictează lucrări în tuş şi acuarele, precum şi uleiuri pe pânză. Lucrările sale sunt adesea incomode, întrucât artista insistă să abordeze subiecte dificile, precum abuzul asupra copiilor şi exploatarea sexuală a femeilor. Lucrarea aceasta a fost pictată în 1993 şi este una dintre cele mai impresionante opere ale artistei. Spaţiul ambiguu al picturii este umplut de un lung şir de băieţi dezbrăcaţi. Figurile din partea dreaptă se pierd tot mai mult în depărtare, din ele rămânând apoi doar conturul. Execuţia rapidă a lucrării ne dă sentimentul unei oarecare frivolităţi, care însă contrastează marcat cu gravitatea subiectului şi cu efectul tulburător pe care îl are lucrarea asupra privitorului. Iar gama cromatică folosită de artistă, pornind de la un roz-gri la un gri-albăstriu pal, scoate şi mai mult în evidenţă sentimentul general de bizar stârnit de această imagine. JJ



Muzele | Brice Marden

1993 | ulei pe pânză | 274, 5 x 458 cm | Daros Collection, Zürich, Elveția

După ce a pictat decenii la rând numai pânze minimaliste, artistul Brice Marden (n. 1938), stabilit la New York, a apelat în anii 1980 la formalismul occidental, pentru a exprima esența spiritualității orientale. Seria sa monumentală de picturi caligrafice în ulei, de mari dimensiuni, intitulată „Cold Mountain“, a fost inspirată de Han Shan (al cărui nume, în traducere, înseamnă „Muntele Rece“), un eremit și poet chinez din secolul VII, care a scris despre transcendența din materiala „lume a pulberii“. Create prin înmuierea unei rămurele de cenușar în culoare și scrierea cu ea de-a lungul și de-a latul pânzei de in, picturile lui Marden caută cumva să exprime acea spiritualitate concisă și cuprinzătoare cu care l-a deprins studiul filosofiei și al metodelor artistice din Orientul Îndepărtat. Marden s-a născut în Bronxville, statul New York, și și-a luat masteratul în Arte Frumoase la Yale. Primele sale pânze monocrome, realizate cu ceară de albine și pigmenți, utilizau formele abstracte, pentru a exprima trecutul și experiențele sale personale. Chiar dacă titlurile lucrărilor sale dezvăluie o mare admirație pentru învățământul academic, chiar dacă mulți dintre cei mai respectați intelectuali din Manhattan i-au devenit prieteni, în ultimă instanță, lucrările acestui artist erudit sunt cârmuite de impresii și de instinct. Semnele kinetice ale lui Marden îi învăluie pânzele într-o atmosferă de liniște și de unitate. Lucrările din seria „Studiu pentru muze (Versiunea Hidra)“, din perioada 1991–1997, sunt caracterizate de o complexitate marcată a interacțiunii dintre linii și fundal. Liniile se încrucișează și în unele zone sunt înghițite de culoarea de bază, colorată, tot așa cum se îngemănează și se întrepătrund inspirația, viața și creativitatea. **AH**



Cele patru anotimpuri: Primăvara | Cy Twombly

1993–1994 | acrilic, ulei, creioane cerate, creioane pe pânză | 313 x 189 cm | Tate Collection, MB

Când artistul abstract american Cy Twombly (n. 1928) s-a stabilit definitiv la Roma în anul 1959, nu a mai avut acea legătură strânsă de dinainte cu scena artistică newyorkeză. Făcând astfel, a reușit să-și creeze un stil propriu, care l-a consacrat printre cei mai mari artiști din a doua jumătate a secolului XX. Twombly și-a expus lucrările la Bienala de la Veneția în 1964, iar patru ani mai târziu, Centrul de artă din Milwaukee a găzduit prima sa retrospectivă – prima dintr-o lungă serie organizată de cele mai mari muzee din lume. În 1995, arhitectul Renzo Piano a proiectat Cy Twombly Gallery din Collection Menil, din orașul texan Houston. Colecția cuprinde peste 30 de lucrări ale lui Twombly – nu numai picturi, ci și sculpturi, desene și alte lucrări executate pe hârtie, datând din perioada 1953–1994. Twombly a realizat pictura reprodusă aici într-un moment când era deja un artist recunoscut pe plan internațional. *Primăvara* face parte din cunoscuta serie intitulată „Cele patru anotimpuri“, pictată în 1993–1994. Obsedat fiind de istoria artei, nu e de mirare că Twombly a ales un astfel de subiect pentru seria sa de capodopere. Dar în lucrarea aceasta, în locul unei reprezentări tradiționale a anotimpului renașterii, artistul creează o imagine ambiguă, în care culorile, senzoriale, sunt tot atât de aducătoare de liniște pe cât sunt de violente. Stilul sugestiv adoptat la început de Twombly se poate observa aici în numeroasele cuvinte inscripționate la întâmplare pe toată suprafața lucrării. De fapt, actul pictării în sine este una dintre temele la care artistul a revenit de mai multe ori de-a lungul carierei sale. **JJ**



Drum spre Zenica | Peter Howson

1994 | ulei pe pânză | 203 x 319 cm | Flowers East Gallery, Londra, Marea Britanie

„Clar" și „intransigent" sunt cuvintele ce l-au urmat pe Peter Howson (n. 1958) de-a lungul întregii și prolificei sale cariere. Lucrările lui se concentrează asupra faptelor eroice, a conflictelor și a religiei și reprezintă o parodie apocaliptică, chinuită și însuflețită a vieții. A studiat la Glasgow School of Art și a atras atenția publicului, prin 1988–1989, cu o serie de schițe figurative ce satirizau violența individuală și instituțională. În anii din urmă s-a axat mai mult pe subiecte religioase, dar s-a ocupat și de caricaturi ale unor personaje contemporane, de la cântăreața Madonna până la regina Angliei. În primăvara lui 1993, cu finanțarea ziarului *Times* și a Imperial War Museum, din Londra, a însoțit trupele militare britanice în Bosnia, în calitatea oficială de pictor de război. A fost atât de îngrozit de cele văzute acolo, încât s-a îmbolnăvit în scurt timp și a fost nevoit să se întoarcă acasă. După cum spunea el însuși: „Am fost atât de impresionat de ce am văzut în Bosnia, încât mi s-a părut că pictura nu mai e câtuși de puțin importantă". Încurajat de familie, a revenit în decembrie 1993 și a realizat 35 de lucrări, printre care și cea de față. Aici artistul înfățișează câțiva refugiați care fug din calea conflictului, cu fețele supte și răvășite din pricina epuizării și a grijilor. Armele din imagine ne fac să ne dăm seama de situația gravă în care se află: viața lor este în primejdie. Privitorul are un șoc când își dă seama că și copiii au întipărită pe chip aceeași expresie de disperare și de suferință. Chiar dacă descrierea artistului e sinceră și descurajatoare, privitorul nu ar trebui să-și întoarcă privirea de la ceea ce vede. Deși e dificil de înțeles, e puțin probabil ca privitorul să regrete faptul că a văzut lumea prin ochii artistului. **JM**



Fără titlu (Awelye) | Emily Kngwarreye

1994 | acrilic pe hârtie transpusă pe pânză | 101,6 x 213,3 cm | Art Gallery of NSW, Sydney, Australia

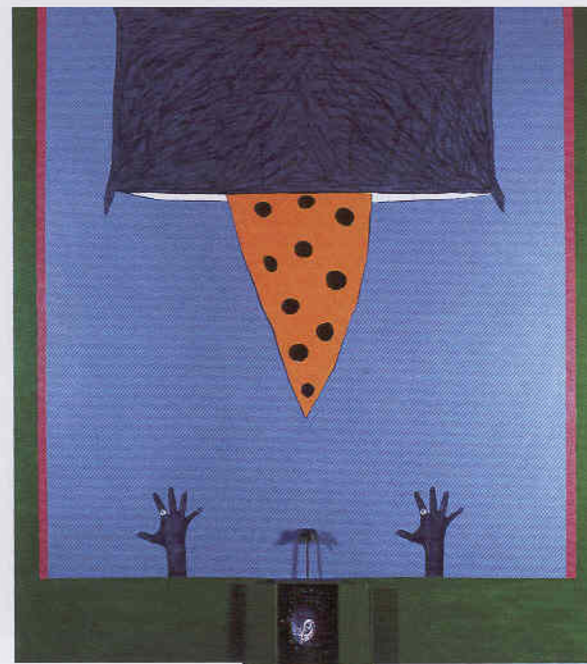
Artista aborigenă Emily Kame Kngwarreye (cca 1910–1996) a pictat prima pânză cu pigmenți acrilici pe când avea 70 de ani și a devenit în scurt timp una dintre cele mai mari pictorițe contemporane din Australia. Se crede că artista s-a născut în anul 1910 și că toată viața a creat obiecte de artă și țesături batik, în scop ceremonial și cotidian, îndeosebi pentru *awelye* – ritualurile aborigene tipic feminine –, la care face referire subtitlul acestui triptic. Modelele cu dungi, pictate în mod tradițional pe pieptul și pe decolteul femeilor în timpul ceremoniilor rituale, au inspirat multe picturi ale artistei, care reacționează și la forțele spirituale și pământești, prin interacțiunea dintre linii, puncte și culori. Nuanțele brune ale acestei lucrări sobre, monocrome, amintesc de formațiunile stâncoase și de solul roșiatic din străvechea sa casă din Alhalkere, pe o fâșie de sol deșertic aborigen cunoscut sub numele de Utopia, la nord-est de Alice Springs. Liniile albe pot reprezenta drumuri în sens fizic, precum și în sens metaforic – drumuri prin timp și prin istorie. Înainte de a avea o carieră artistică, Emily Kngwarreye a format Grupul Batik al Femeilor din Utopia în 1978 și și-a expus modelele din mătase prin toată țara. În 1988 a început să picteze constant și a realizat în jur de trei mii de lucrări pe mătase, bumbac și pânză în doar opt ani, lucrări ale căror profituri din vânzare au ajuns la comunitatea artistei. În mod surprinzător pentru un artist băștinaș, Emily Kngwarreye a dobândit rapid recunoașterea generală în Australia și a ajuns să reprezinte națiunea la Bienala de la Veneția, chiar dacă doar la un an după moartea sa, în anul 1997. **OW**



Acid arahidic | Damien Hirst

1994 | vopsea lucioasă pentru zugrăvit pe pânză | 30,5 x 25, 4 cm | White Cube, Londra, MB

Lider de mult timp al mişcării Young British Artists, care a început să se afirme în mod serios la sfârşitul anilor 1980, Damien Hirst (n. 1965) e sculptor, expune instalaţii, gravuri şi picturi. Lumea artistică a fost captivată de interesul său declarat faţă de întunericul morţii, de fragilitatea vieţii, de spectrul violenţei, de poftele nesănătoase şi de consecinţele lor şi de natura chimică a existenţei. Printre cele mai faimoase lucrări ale sale se numără acelea în care a folosit trupurile unor animale moarte, conservate în recipiente şi dulapuri masive, umplute cu tot felul de colecţii bizare, de la medicamente la cochilii de scoici. *Imposibilitatea fizică a morţii în mintea unei fiinţe vii*, un rechin feroce conservat în formaldehidă, l-a catapultat pe artist în centrul atenţiei. Lucrarea de faţă, destul de mică, e una dintre primele picturi cu puncte şi şi-a preluat numele de la un acid gras saturat, inofensiv, ce se găseşte în uleiul de arahide. Artistul e fascinat de deosebirea dintre medicamente şi substanţele pe care le ingerăm zilnic, care sunt adesea pline de compuşi nesănătoşi. Chiar dacă la început aceste pete neconcludente sunt de natură a ne încurca, ele sunt bine ancorate în istoria teoriei cromatice, începând cu arta franceză din secolul XIX. Hirst susţine că nu a repetat nici măcar o dată aceeaşi culoare pe pânză, prin urmare juxtapunând mai multe tonuri diferite şi, în unele privinţe, asemănătoare, care amintesc de procesul optic al vederii. Acelaşi concept fundamental a fost abordat de câţiva pictori înaintea lui Hirst, de la Seurat la Richter. Paradoxul referitor la ceea ce percepem şi cum anume percepem reiese clar din petele lui Hirst, o examinare elegantă a culorii, în forma ei cea mai elementară. **SP**



Plecând urechea la trecut | Ofelia Rodríguez

1994 | mixed media pe pânză | 66 x 82 cm | Colecţia de artă latino-americană a Universităţii din Essex, MB

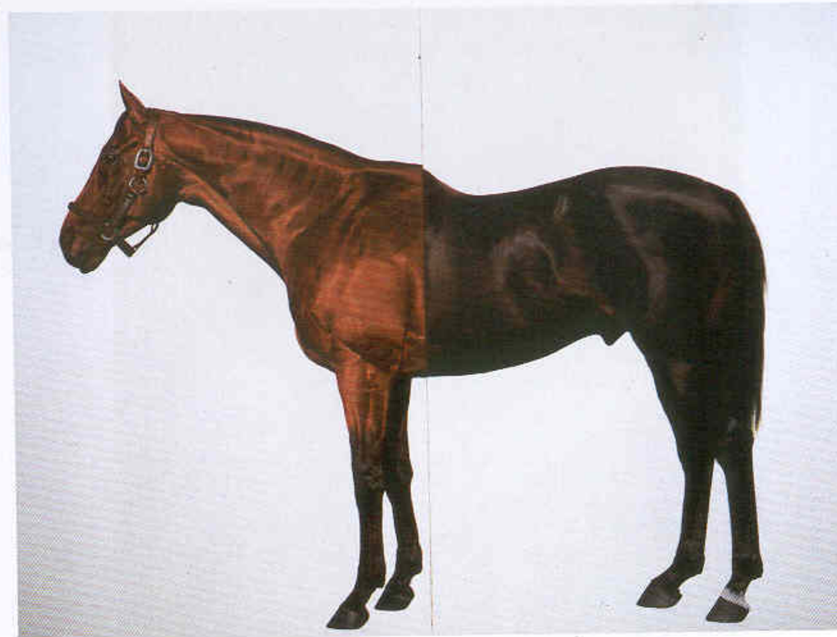
Ofelia Rodríguez s-a născut în Barranquilla, Columbia, în 1946. A studiat la Bogotá şi mai apoi în Statele Unite, unde şi-a luat masteratul în arte, de la Universitatea Yale, în 1972. Acum locuieşte şi lucrează la Londra. *Plecând urechea la trecut (Prestándole un Oido al Pasado)* e o piesă seducătoare, care se deschide ochilor noştri ca o fereastră spre un peisaj tropical fantastic. Privitorul este învăluit de dimensiunile mari ale lucrării şi de zonele vaste de culori uniforme, îndrăzneţe şi contrastante. Picturile artistei includ adesea şi un element sculptural – în cazul de faţă, o cutie mică de lemn, plasată pe marginea inferioară a pânzei. Cutiile artistei sunt adesea umplute cu obiecte kitsch cumpărate din pieţe, în maniera unui *ready-made* dadaist sau a unui obiect recuperat *(objet trouvé)*. Uşile acestei cutii se deschid spre o lume misterioasă, în care un făt se odihneşte pe un pat de iarbă, de plastic. Artista a creat un obiect care îl invită pe privitor să se uite la ce se află înăuntru, în mica sa intimitate. Iar ceea ce se află înăuntru poate avea legătură cu trecutul personal al artistei, întrucât ea formează un public special. Şi totuşi, probabil că titlul picturii sugerează un trecut mai larg. Opera artistei se ocupă de suferinţe îndurate de Columbia şi de America Latină. În arta lui Rodríguez se combină referinţele la cultura populară şi la estetica occidentală – ca o reflecţie a creuzetului de popoare şi culturi care există de la sosirea conchistadorilor încoace – în dorinţa de a avea o identitate naţională sau indigenă. În opera artistei, identitatea aceasta se reflectă în creaţii surprinzătoare şi inteligente, care vindecă rănile trecutului cu umor şi spirit. **HH**



Habitación No. 23
Fernando de Szyszlo

1994 | acrilic pe pânză | 120 x 120 cm | Colecția de artă latino-americană a Universității din Essex, MB

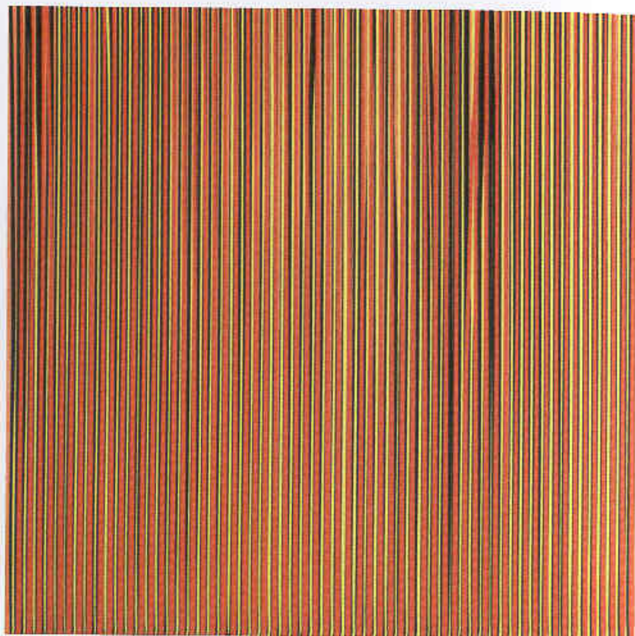
În anul 1949, tânărul Fernando de Szyszlo (n. 1925) a făcut o călătorie prin Europa, cu scopul de a ajunge să cunoască bine mișcările avangardiste, precum cubismul și suprarealismul. După aceea, a început să lucreze cu formele semifigurative care puteau transmite identificarea artistului cu trecutul precolumbian, luând ca principală sursă de inspirație literatura și poezia, în procesul de creație a ceea ce avea să devină particularitatea sa. *Habitación No. 23 (Camera nr. 23)* a fost inspirat de o poezie a scriitorului suprarealist argentinian Enrique Molina. În prim-plan se vede o sculptură monolitică abstractă, o expresie asemănătoare cu aceea a unei guri deschise, care duce o colecție de haine și de obiecte, de genul celor pe care le purta un războinic din vechime înainte de a pleca la luptă. Spre deosebire de aceasta, fundalul ne arată o cameră goală și sobră, cu o podea de lemn, cu aspect relativ modern. Chiar dacă acest interior casnic dă o notă de intimitate picturii și ne îngăduie să ne identificăm cumva cu ea, totuși elementele mistice o fac misterioasă și supranaturală, combinând realitatea și fantezia, fluctuând între profan și sacru, sinistru și senzual, dar, mai important decât toate, sfidând spațiul și timpul. Opera lui Szyszlo meditează asupra vieții considerând-o o stare trecătoare. Figura centrală în chip de reflecție a privitorului reprezintă lupta omenirii cu inevitabilul morții, care duce cu sine bagajul vieții sale, plin de biruințe și înfrângeri, fericire și tristețe, dorințe și groază. Szyszlo a fost un personaj-cheie în dezvoltarea artei peruviene moderne. Picturile sale sunt un amalgam de poezie lirică și de tehnici moderne de pictură. **RJ**



Frați vitregi (Exit to Nowhere – Machiavelic)
Mark Wallinger

1994–1995 | ulei pe pânză | 230 x 300 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

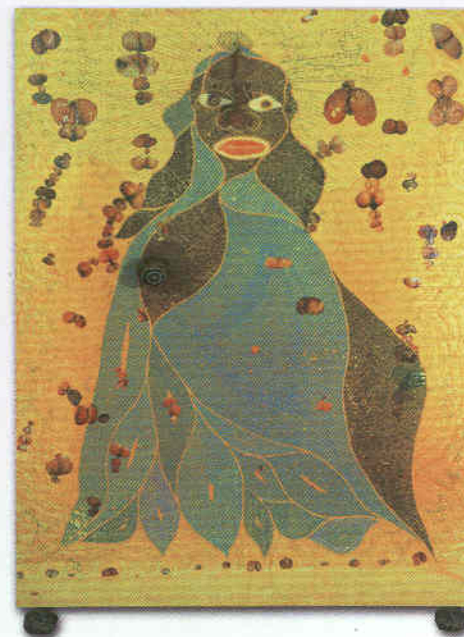
Arta și cursele de cai sunt două preocupări mai vechi ale artistului britanic Mark Wallinger (n. 1965). Cursele de cai, ca și arta, subscriu unui set propriu de reguli, așa că artistului i s-a părut firesc să abordeze ca subiect o activitate a cărei implicare umană reflectă născocirile profesiei alese de artist. În 1995 a fost nominalizat la premiul Turner, pentru nonconformista lucrare *O adevărată operă de artă*, unde a cumpărat un cal de rasă și l-a numit o operă de artă, exact ca un obiect *readymade* al lui Marcel Duchamp. Pe lângă acordul că, pentru recunoașterea oricărui obiect ca operă de artă, privitorul trebuie să facă un pas în credință, *O adevărată operă de artă* abordează și consecințele neliniștitoare provocate de perspectiva eugeniei. Tema aceasta și-a găsit exprimarea într-un grup de patru picturi naturaliste intitulate *Frați vitregi*, în care jumătatea din față a unui renumit cal de curse britanic este cuplată cu jumătatea din spate a fratelui său de sânge, la fel de renumit, din partea mamei: Diesis cu Keen, Unfawain cu Nashwan, Jupiter Island cu Precocious și Exit to Nowhere cu Machiavelic. Luate la un loc, aceste picturi în mărime naturală ale unor cai de rasă oglindesc complexitatea relațiilor dintre părinte și progenitura sa, precum și rolul esențial pe care-l joacă crescătoriile de cai în hotărârea rezultatului oricărui program de creștere a animalelor de rasă. Prin studierea problemelor de identitate culturală și personală, precum și prin lucrările sale care se ocupă de lumea hipică, Wallinger a creat una dintre cele mai importante opere de artă britanice, pe tema sinelui și a familiei. **PB**



Linii turnate; oranj-deschis, albastru, galben, verde-închis și oranj | Ian Davenport

1995 | vopsea de pereți pe pânză | 213,3 x 213,3 cm | Hayward Gallery, Londra, Marea Britanie

La prima vedere, lucrarea de față amintește de lucrări precum *Palatul de iarnă* (1981) realizate de Bridget Riley, reprezentantă a Op Art britanic. Fără îndoială că Ian Davenport (n. 1966) a fost influențat de modul în care artiștii abstracți, precum Bridget Riley, utilizau culorile plate și liniile, dar pictura aceasta dă senzația clară de lucrare de la sfârșitul secolului XX. E lucrarea unuia dintre artiștii din mișcarea Young British Artists (YBA) și ca atare relevă preocupările grupului. Davenport a studiat la Northwich College of Art and Design din Cheshire și la Goldsmiths College din Londra. A expus la importanta expoziție „Freeze", îngrijită de Damien Hirst, în Londra, în anul 1988. În 1991 a fost nominalizat la premiul Turner. Ca și Hirst, colegul său din YBA, cu picturile sale cu pete și vârtejuri, Davenport e preocupat de culori, de procesul picturii și de elementul numit „întâmplare", din procesul de creație. Ca și Gary Hume, alt artist din YBA, folosește un material obișnuit: vopseaua de pereți; și ca un alt artist YBA, Michael Landy, e preocupat să studieze conceptele de consumism și reproducere în masă. Davenport e tot atât de fascinat de procesul de creație pe cât e de rezultatul final. *Linii turnate* face parte dintr-o serie de lucrări create prin turnarea unor straturi de vopsea de perete pe pânze și panouri de lemn puse înclinat. În acest mod, rezultatul final e determinat de gravitate și de vâscozitatea vopselei. Densitatea bogată a liniilor și combinațiile de culori – îndeosebi estomparea culorilor în locurile unde liniile de vopsea se întrepătrund – creează niște obiecte minunate, care îl determină pe privitor la un act de reflecție, asemănător cu acela al artistului în timpul realizării picturilor sale. **CK**



Sfânta Fecioară Maria | Chris Ofili

1996 | mixed media pe pânză | 243 x 182 cm | colecție privată

Pictor englez de origine nigeriană, Chris Ofili s-a născut în anul 1968 în Manchester. Din 1988 până în 1991 a studiat la Chelsea School of Art din Londra, înainte de a merge la Royal College of Art din Londra, în perioada 1991–1993. Reputația artistului a început să crească după mai multe expoziții la Galeria Saatchi din Londra, mai ales expoziția „Sensation", prezentată în mai multe locații în anul 1997. În anul următor, Ofili a primit premiul Turner. *Sfânta Fecioară Maria* e o lucrare care ne dezvăluie faptul că artistul se inspiră din originile sale africane. În 1992, a primit o bursă și a plecat în Zimbabwe, unde și-a petrecut timpul studiind picturile din peșteri – un moment de răscruce pentru demersul său artistic. Colajul acesta pictat constă în mai multe straturi de culori de ulei, rășină, sclipici și fecale de elefant. O înfățișează pe Fecioara Maria într-o manieră neconvențională. Madona africană se ivește dintr-un fundal suprarealist, pe care sunt văzute de aproape organe genitale femeiești, decupate din reviste pornografice. Ele au fost integrate în lucrare pentru a face trimitere la heruvimii care, potrivit tradiției, o însoțesc pe Fecioara Maria. Se pare că aceste elemente au provocat acuze cum că pictura este o blasfemie. În 1999, în timpul singurului vernisaj al expoziției „Sensation" în Statele Unite, lucrarea aceasta și alte câteva au stârnit un conflict oficial între primarul New Yorkului și instituția care a găzduit expoziția – Brooklyn Museum of Art – legat de permisiunea de a continua expoziția. Până la urmă, aceasta a rămas deschisă. Operele lui Ofili se află acum în mai multe colecții de artă, printre care Tate Collection din Londra și MoMA din New York. **JJ**



Fără titlu (Camera de urgență) | Fiona Rae

1996 | acrilic pe pânză | 213,5 x 198,5 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

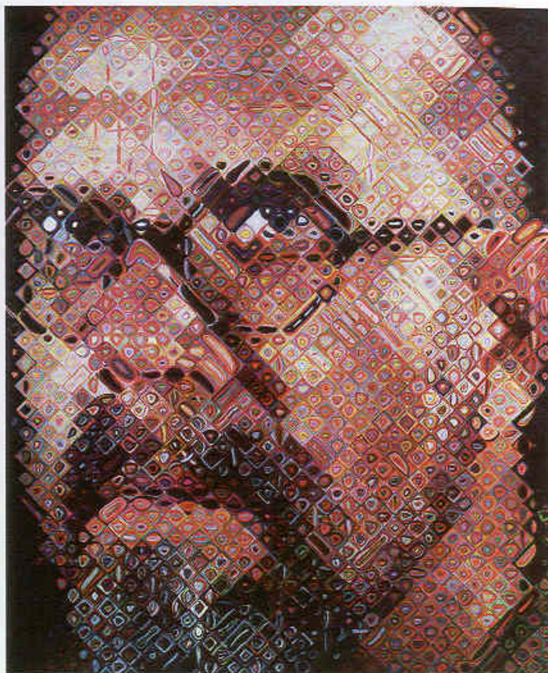
Născută în Hong Kong în 1963, Fiona Rae s-a impus ca artistă abstractă la sfârşitul anilor 1980, după ce a absolvit Goldsmiths College din Londra, în 1987. A ieşit în evidenţă în timpul importantei expoziţii „Freeze", îngrijite de Damien Hirst, unul dintre artiştii din mişcarea Young British Artists care a organizat-o într-un depozit dezafectat. În 1991, a fost nominalizată la premiul britanic Turner, pentru contribuţia pe care şi-a adus-o „la extinderea gamei de subiecte din picturile abstracte". În lucrarea aceasta, formele geometrice, colorate şi strălucitoare, contrastează cu amestecul de tuşe negre şi albe. Ambiguitatea lucrării ne provoacă aşteptările în privinţa picturilor şi a simbolurilor, iar eforturile de a interpreta lucrarea fac parte, neîndoios, din experienţa artistică. Demersul enigmatic al lucrărilor abstracte ale artistei a stârnit multe discuţii în lumea artistică. Descriindu-şi opera, artista a declarat: „Lucrările mele de la începutul anilor 1990 arătau de parcă toate tipurile de elemente de pe pânză se luptau pe moarte între ele." Cu toate acestea, lucrările artistei sunt atât de fascinante tocmai datorită juxtapunerii de forme aleatorii, culori dinamice, pete de vopsea şi chiar imagini împrumutate din alte opere de artă. Lucrările sunt lipsite în mod intenţionat de un înţeles absolut, astfel încât fiecare privitor poate interpreta aceeaşi imagine în alt mod. Orice s-ar crede despre absenţa sensului narativ din artă, nu putem contesta dinamismul operei artistei; din lucrările sale răzbate o mare energie, artista reuşind astfel să ne dovedească faptul că abstracţiunea are un loc al ei în conformista noastră lume. **JM**



Superioritate aeriană | Vitali Komar și Alex Melamid

1997 | ulei şi tempera pe pânză | 168 x 168 cm | Ronald Feldman Fine Arts, New York, SUA

Vitali Komar (n. 1943) şi Alex Melamid (n. 1945) sunt nişte persoane extrem de inteligente şi de fermecătoare – amândoi s-au născut la Moscova şi au studiat acolo în perioada 1958–1967. Colaborarea lor artistică a început în 1965 şi s-a sfârşit oficial în anul 2005. Prima lor expoziţie comună – „Retrospectivism" – s-a ţinut la cafeneaua Pasărea Albastră din Moscova, în 1967. Declaraţia de atunci a unuia dintre artişti a clarificat natura colaborării lor: „Chiar dacă doar unul dintre noi realizează unele lucrări şi proiecte, de obicei le semnăm amândoi. Nu suntem doar un artist, ci suntem o mişcare". Colaborarea celor doi artişti a început într-o vreme când nu era un lucru obişnuit ca artiştii să semneze împreună aceeaşi lucrare, dar, pe la sfârşitul secolului XX, astfel de parteneriate erau deja la modă şi binevenite. În 1967 au pus bazele SOTS, versiunea sovietică a Pop Art occidental. Cu toate acestea, în 1973 au fost daţi afară din secţia de tineret a Uniunii Artiştilor Sovietici, iar în 1978 s-au stabilit definitiv în Statele Unite. La doar trei ani după acest moment aveau să fie primii ruşi care au primit o bursă National Endowment for the Arts. În lucrarea de faţă, cel mai cunoscut soldat şi preşedinte american, George Washington, este înfăţişat ţinând pe umeri un lansator de grenade şi călărind pe cele două imagini ale patriotismului care sunt şi cele mai dragi localnicilor din patria adoptivă a artiştilor: „vulturul pleşuv" şi „stelele şi dungile". Această imagine heraldică nu lasă prea mult loc imaginaţiei, dar scopul ei este de a pune în discuţie visul capitalismului, întocmai celorlalte picturi realizate de cei doi artişti înainte de stabilirea în Statele Unite. **SF**



Autoportret | Chuck Close

1997 | ulei pe pânză | 259 x 213,3 cm | colecție privată

După ce a studiat la Universitatea din Washington și la Yale, Chuck Close (n. 1940) a primit o bursă Fulbright pentru Akademie der Bildenen Kunste din Viena, unde a început să lucreze plecând de la fotografii, metodă care este de-acum marca sa distinctivă. În 1967, s-a mutat la New York și a început să realizeze portrete în alb-negru. În 1969, Annual Exhibition of Contemporary American Painting i-a oferit ocazia de a expune pentru prima dată într-o expoziție oficială. În anul următor a avut prima sa expoziție personală și a fost recunoscut rapid ca fiind personajul-cheie din mișcarea denumită fotorealism sau superrealism. De peste 30 de ani, Close a lucrat cu un singur subiect: chipul uman. Capetele masive create de artist îi reprezintă adesea pe unii colegi artiști, prieteni și membri ai familiei sale. Folosind fotografiile ca material de referință suprapus unei structuri caroiate, Close lucrează în mod organizat, pornind dintr-un colț al imaginii și terminând în colțul opus. Fiecare element al picturii funcționează precum o parte dintr-un mozaic – este o contribuție personalizată la întreg. În *Autoportret*, prin patinarea repetată a unui mozaic pictat, vedem un cap, cu o privire nesigură și buzele ușor depărtate. Imaginea este tăiată, astfel încât aduce capul mai aproape de prim-planul pânzei și de privitor. Când privitorul se îndepărtează puțin de imagine, pentru ca imaginea să prindă contur, atunci chipul din portret pare să vină mai în față. Mărimea capului și dimensiunea picturii transformă o posibilă experiență vizuală fascinantă într-o provocare psihologică. **RW**



Nud din luna de miere | John Currin

1998 | ulei pe pânză | 116,8 x 91,5 cm | Tate Collection, Londra, Marea Britanie

Deși criticul David Cohen îl consideră pe artist „un pictor de duzină prefăcut și fățarnic", criticul ziarului *New York Times*, Michael Kimmelman, l-a descris pe John Currin (n. 1962) ca „un Jeff Koons al kitschului zilelor noastre", care face trafic cu ironia postmodernă. Currin este, mai presus de toate, un artist și un pictor foarte priceput, care a ales să lucreze în spațiul lăsat liber între Botticelli, celebrul ilustrator american Norman Rockwell și acel interpret pe nume Austin Powers. Currin e absolvent al Universității Yale, de unde a primit un master în Arte Frumoase în anul 1986. Doar o singură expoziție de autor la Institute of Contemporary Art din Londra în anul 1995, urmată de includerea sa în mai multe expoziții internaționale majore, i-a asigurat statutul de mare pictor în generația sa. Faima i-a catapultat operele de artă în expoziții ținute în muzeele și galeriile importante din lumea întreagă. Cu o îndemânare artistică de un mare farmec, Currin își atrage publicul într-un loc în care n-ar îndrăzni în mod normal să se ducă. Modelele sale sunt blonde experimentate și toate se aseamănă teribil, și nu doar pentru scurtă vreme, cu creatorul lor. Lucrarea de față este o transpunere modernă a două idei preferate din istoria picturii: măiestria artistică și dorința bărbaților de a cuceri femeile. Pe la sfârșitul anilor 1990, mulți critici erau enervați de modul în care artistul portretiza modelele feminine, mai ales de o serie de picturi ale sale în care înfățișa femei cu sâni mari, umflați. Prea deștept și calculat ca să nu-și dea seama de reacțiile pe care le stârnesc picturile sale asupra publicului, este evident că pictorul glumește cu publicul chiar în timp ce acesta îi admiră virtuozitatea. **SF**



Pasifae și taurul | Ansel Krut

1998 | ulei pe placă de aramă | 23 x 28 cm | colecție privată

Născut în 1959, în Africa de Sud, Ansel Krut a studiat arta la Johannesburg și la Londra. A mai locuit și a trăit în Franța, Italia și Statele Unite. În lucrările lui Krut din anii 1990 este evidentă influența unor pictori precum Manet și Goya, utilizând referințe autobiografice deghizate, împreună cu subiecte care se bucură de o semnificație alegorică mai largă. În mitologia greacă, Pasifae, regina Cretei minoice, este vrăjită de zeul Poseidon să se îndrăgostească nebunește de un taur. Purtând o mască de animal, ea îndeamnă fiara să o însămânțeze, dând naștere mai apoi minotaurului. Lucrarea de față plasează monstruoasa pereche pe un fundal crepuscular, actori într-o dramă fantastică, dar absurditatea anticipată a scenei este echilibrată de reprezentarea delicată a lui Krut, ce atribuie imaginii o notă personală de erotism. Dimensiunea redusă a lucrării permite tușei artistului să exprime vizibil mângâierea intimă a spinării și picioarelor arcuite ale reginei. Tușele ușoare de ocru roșiatic de la hamul decorativ al taurului pun în evidență umbrele măslinii din jurul gâtului, rapelul reluat lângă coarne, nas și ochi, în timp ce suportul de aramă al picturii conferă o luminozitate seducătoare pielii amorezului. Modul în care Pasifae îl manipulează pe taur poate fi interpretat ca o analogie la realizarea artistului, care provoacă diferite reacții, prin combinații vrăjitorești de atelier, aplicând culoarea în așa fel încât să sugereze niște stări clare de control și de energie primitivă. **ZT**



Break Domination | Sigmar Polke

1998 | tehnică mixtă pe poliester | 129, 5 x 149, 8 cm | Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, SUA

Sigmar Polke (n. 1941) a crescut în fosta Germanie de Est, înainte ca familia sa să se mute în 1953, în orașul vest-german Wittich. Împreună cu Gerhard Richter, student la Kunstakademie, în Düsseldorf, ca și el, Polke a pus la punct o formă de Pop Art care și-a însușit imagistica publicitară numită realism capitalist și care a fost descrisă drept „antistil de artă". O parte din misiunea de artist german a lui Polke a fost să vorbească despre „dificultatea pe care o are Germania în ce privește purificarea de demonii nazismului". Artistul introduce zvastici în scenele narative, de parcă oricine se uită la opera unui artist german va pune întotdeauna la îndoială relația dintre artistul respectiv și Holocaust. În lucrarea de față, se poate întâlni acest element jucăuș de autoapărare. De pe marginile manuscriselor anluminate se ridică figura unui poznaș, jumătate om, jumătate animal. Culoarea strălucitoare aplicată în strat subțire pe pânză și dârele de culori închise dau iluzia de antichitate. Personajul care apare este o creatură hibridă, care pare să întrupeze procesul evoluției. La început este ca o plantă, din coadă dându-i frunze noi; puțin mai sus seamănă cu o reptilă. Cu toate acestea, are picioarele cu blană și ar putea fi membrele unui mamifer. La trunchi seamănă cu un bărbat, iar când ajungem la cap, a devenit într-atât de inteligentă încât își bate joc de noi. Ne ia în zeflemea strâmbându-se la noi, ca și cum am fi niște tâmpiți fiindcă nu ne dăm seama ce este și cum de a ajuns să fie astfel. S-ar zice că în această lucrare Polke face o declarație cinică în ce privește neghiobia de care dau dovadă aceia care pun la îndoială creația, fie artistică, fie divină. **AH**



„E o tartă sau Ayers Rock?" | Euan Uglow

1998 | ulei pe pânză întinsă pe lemn | 12,7 x 17,8 cm | colecție privată

Născut la Londra, pictorul figurativ Euan Uglow (1932–2000) a studiat la Camberwell College of Arts, din 1948 până în 1950, sub îndrumarea lui William Coldstream. Acesta din urmă l-a influențat enorm pe tânărul Uglow. Când Coldstream a plecat din Camberwell, ca să predea la Slade, Uglow l-a urmat. A adoptat metoda de măsurare a lui Coldstream, care cere ca artistul să stea în fața subiectului ce urmează a fi pictat, ținând pensula în sus, la distanță de un braț, iar apoi, cu un ochi închis, să pună degetul mare deasupra sau dedesubtul pensulei, luând astfel măsura unui obiect sau a distanței. Se pot găsi dovezi ale faptului că Uglow adoptase această metodă de măsurare în toate lucrările sale, care au numeroase semne mici, orizontale și verticale – un mod de marcare a unor coordonate atent planificate. Cunoscut mai ales ca pictor figurativ, Uglow a pictat portrete, peisaje și naturi moarte. Un exemplu îl constituie lucrarea de față, care înfățișează o tartă rozalie, singură, pe un fundal gri-verzui deschis. Asemenea multor altor compoziții ale lui Uglow, este izbitor de simplă și lipsită de detaliile neesențiale. Tarta este situată chiar în centrul pânzei pătrate, umbra ei căzând ușor spre stânga și chiar deasupra unei dungi brune, ce marchează marginea unei mese. Titlul ambiguu al picturii dă o notă de mister; altminteri, pictura este o ilustrare extraordinară a modului în care Uglow putea lua cele mai banale subiecte și, cu ajutorul meticuloasei sale metode, le putea inunda cu o atmosferă de o măreție simplă și studiată. **JN**

O sută dintre cei mai tari | Peter Davies

1998 | acrilic pe pânză | 254 x 609,6 cm | Saatchi Gallery, Londra, Marea Britanie

Picturile lui Peter Davies (n. 1970) vor constitui un material bibliografic neprețuit pentru disertațiile despre legăturile incestuoase din cadrul lumii artistice internaționale de la sfârșitul secolului XX. Inspirându-se din spectacolele nocturne de televiziune de genul Top 100 și din listele cu bestselleruri, artistul pictează, intenționat în stil de amator, liste asemănătoare cu foile de calcul și diagramele. Diagramele sale bizare clasează numele ușor de recunoscut ale prietenilor săi, ale colegilor și ale unor protagoniști artistici, potrivit unor atribute vagi, cum ar fi acela de a fi „tare" sau „haios". Lângă fiecare nume plasează titluri din opera artistului respectiv sau niște descrieri sarcastice. Cu un scris ce seamănă a mâzgăleală și cu culori de bază vesele, lucrările acestea seamănă cu niște materiale auxiliare folosite la prezentarea unei lecții într-o clasă de școlari. Dar înfățișarea lor naivă nu subminează demersul inteligent și îndrăzneț al artistului, în satira la adresa mentalității de clică a lumii artistice, preocupate de negustorie. Lucrarea aceasta îl plasează pe Richard Patterson – care face picturi în ulei pe figurine din plastic – pe locul întâi, cu cinci locuri mai sus decât Damien Hirst. Când a pictat-o, Davies avea 27 de ani și piesa are un farmec aparte tocmai datorită tupeului său de a declara care sunt personalitățile din lumea artistică. Când privești picturile lui Davies, îți face plăcere să te gândești la ascensiunile, căderile și revenirile pe care le descriu, întrucât pânzele sale scriu istoria contemporană a artei inspirându-se din moda schimbătoare a artei contemporane. Sistemul său bizar de clasificare a valorilor „îngroapă" artiști recunoscuți de critici în dauna unor „steluțe" nou-apărute. **AH**



Artă Eco

Neomodernism

Avant-Pop

Artă umanitară

Artă simbiotică

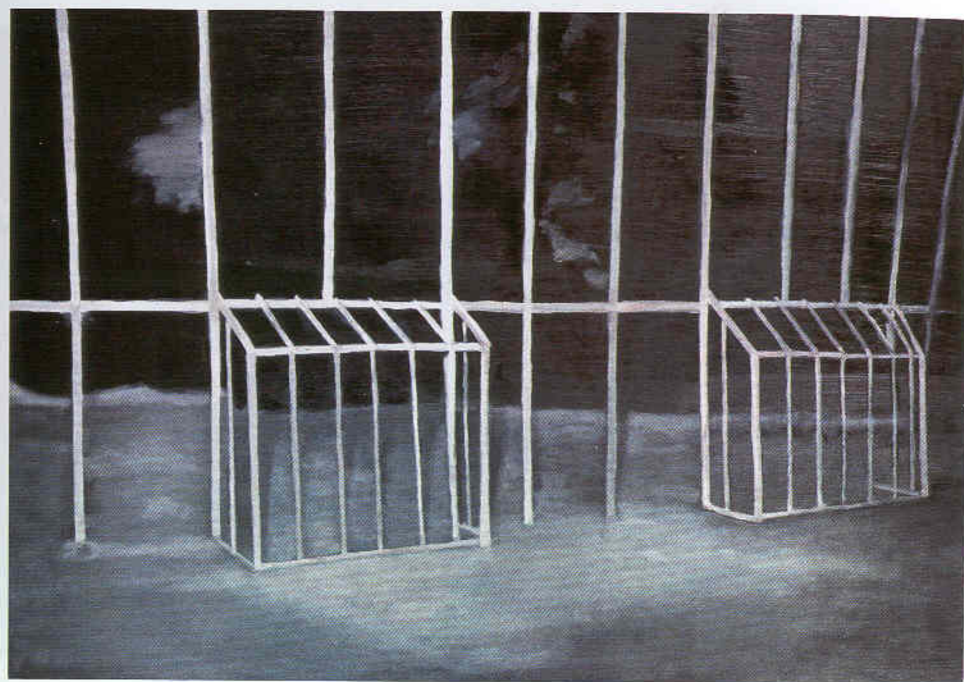
anii 2000



Aruncătorul de flori | Banksy

2000 | vopsea aplicată cu șablonul pe cărămidă

După cum se poate demonstra, artistul stradal Banksy (Robert Banks, n. 1974) a contribuit mai mult ca oricine la promovarea graffiti în Marea Britanie. Jocurile lui nepotrivite, adesea și ilegale, i-au adus statutul de personalitate și au făcut să curgă râuri de cerneală, care i-au etichetat opera drept vandalism. Bansky se consideră „un terorist al artei" și principalul lui sprijin e șablonul, pe care îl aplică cu sprayul de obicei pe un zid, fără permisiunea nimănui. Acest gen de activitate își are originea în *tagging*, adică în iscălirea numelui pe trenuri, pe pereții metroului și ai proprietăților private. Și totuși, lucrările lui Banksy pot fi comparate cu operele importante de artă și cel mai limpede reiese din cazul „picturilor în ulei vandalizate", pe care a reușit să le introducă pe furiș în Luvru, în Tate Britain și în alte venerabile muzee, pentru a le atârna fără știrea nimănui lângă operele expuse. Printre aceste lucrări se numărau peisajele idilice ale secolului XIX, întrerupte brusc de elicoptere sau turnuri de televiziune, sau portrete ce înfățișau persoane scorțoase, cărora li se punea un pulverizator în mână sau o mască de gaze pe față. O mare parte din contribuția artistică a lui Bansky are de-a face cu schimbarea de roluri, indiferent că pune semnul egalității între arta tradițională și graffiti, că descrie anarhia răsturnând autoritatea sau, ca aici, că înlocuiește un simbol al violenței – cocteilul Molotov – cu un simbol al păcii – un buchet de flori. A dus acest motiv la extrem în anul 2005, când a pictat secțiuni întregi din zidul lung de 321 de km, care desparte Israelul de Cisiordania, cu ferestre, dincolo de care se văd oaze sau scări haioase, ce oferă o modalitate de a sări gardul. **OW**



Înăuntru | Luc Tuymans

2001 | ulei pe pânză | 223 x 243 cm | Saatchi Gallery, Londra, Marea Britanie

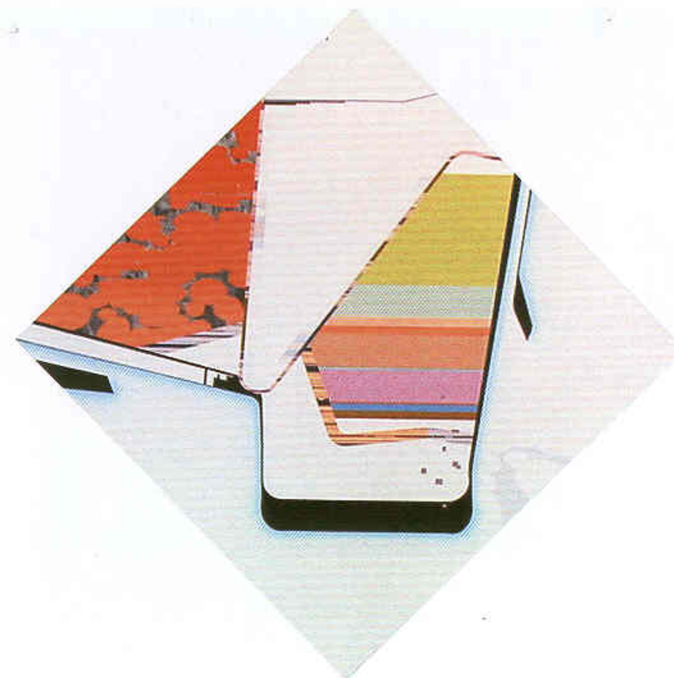
Născut în Belgia și stabilit în Marea Britanie, Luc Tuymans (n. 1958) e răspunzător în parte pentru a fi readus pictura, un medium artistic considerat „mort" în ultima jumătate a secolului XX, aflată sub dominația instalațiilor și a artei conceptuale, înapoi în prim-planul artei contemporane. Artistul face parte dintre „puținii aleși" de megacolecționarul Charles Saatchi, iar în 2003 a avut o expoziție personală la Tate Modern, din Londra, fiind unul dintre cei mai tineri artiști expozanți din toate timpurile. În anii 1980, Tuymans a lucrat în principal ca realizator de filme; de altfel, influența cinematică reiese clar din picturile sale, ce sunt marcate de aluzii la tehnici cinematografice, precum prim-planurile, cadrele sau fotogramele tăiate și secvențializarea. Și totuși, în ciuda acestor elemente moderne, faptul că Tuymans revine la pictură dovedește credința lui în capacitatea genului clasic de a oglindi eterogenitatea existenței moderne. În lucrarea de față asistăm la unul dintre subiectele tipice lui Tuymans: Holocaustul. Numit adesea „pictor liric", Tuymans nu ilustrează un eveniment din istorie, ci creează o pictură palâ, decolorată, care înfățișează o colivie goală, în care pătrunde melancolia. Lipsa ocupanților coliviei e un simbol al morții. Când privitorul se uită la această imagine aparent banală, e bântuit de sentimente de vinovăție, de pierdere și de conștiință colectivă. Dimensiunea vastă a lucrării contribuie și ea la gravitatea ei emoțională – suntem cumva absorbiți și copleșiți de golul pictat de Tuymans în tonuri glaciale de albastru și gri. Imaginea ridică o întrebare: când privim, ce poziție adoptăm? Suntem niște victime captive dincolo de gratii sau suntem răspunzători de suferința evocată aici? **SE**



Acum o sută de ani | Peter Doig

2001 | ulei pe pânză | 229 x 358,5 cm | Victoria Miro Gallery, Londra, Marea Britanie

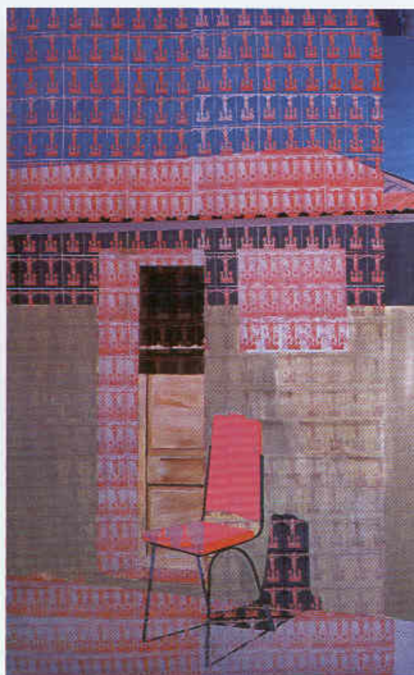
Peter Doig s-a născut în Edinburgh în 1959 și a crescut în Trinidad și apoi în Canada. În 1979, s-a stabilit în Marea Britanie și a studiat pictura la St Martin's School of Art și la Chelsea School of Art. A intrat în atenția opiniei publice în 1993, când lucrarea sa intitulată *Blotter,* înfățișând un adolescent ce se uită la propria imagine oglindită de gheața unui iaz, a câștigat premiul întâi la prestigioasa expoziție John Moores din Liverpool. Și totuși, de-abia pe când se afla la Chelsea a început să realizeze acele picturi poetice care i-au adus consacrarea, combinând imagistica prelucrată din sursele picturale existente, cu motive și scene inventate din căminele sale adoptive. Anticipându-i mutarea în Caraibe, *Acum o sută de ani (Carrera)* zugrăvește un personaj cu păr lung și cu barbă, plutind în voia valurilor într-o canoe pe o mare de un albastru-azuriu. Orizontul este dominat de înverzita insulă-închisoare Carrera. Canoea apare în mai multe picturi ale lui Doig, uneori ca modalitate de a uni două părți ale compoziției. Aranjamentul pe trei registre al picturii ne amintește, în plus, de structura stratificată a unor lucrări ale artistului de la începutul anilor 1990; iar figura din canoe, adaptată după coperta unui disc înregistrat de Allman Brothers Band, produce o rezonanță înfiorătoare, aproape atavică. Mai mulți scriitori au sugerat că picturile lui Doig seamănă cu niște vise pe jumătate amintite. Imaginile din vise sunt, pentru unii dintre noi, poate mai intense decât experiențele trăite, iar faptul că tablourile artistului își găsesc imediat locul lângă ele este o recunoaștere a realizării sale. **PB**



Fără titlu | Philip Argent

2002 | acrilic pe pânză | 215,9 x 215, 9 cm | Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica, SUA

Philip Argent (n. 1962) s-a născut în satul Southend-on-Sea din Essex, Anglia, a absolvit Cheltenham School of Art (1985), iar apoi și-a luat masteratul la Universitatea din Idaho (1990) și pe cel în Arte Frumoase la Universitatea Nevada din Las Vegas (1994). Stabilit în Santa Barbara, statul California, Argent a expus foarte mult, având expoziții în Statele Unite, dar și în Germania, Coreea, Austria, Italia și Elveția. Lucrarea de față se referă, ca multe alte picturi ale artistului, la tehnologia digitală, montajul de film, semnalizarea comercială și cultura populară, dar și la nori, peisaje și referințe arhitecturale. Formele grafice sunt suprapuse unele peste altele, aranjate și reorganizate în straturi care fac aluzie la ferestrele sau ecranele de pe un computer. Cu toate acestea, Argent este bine înrădăcinat și în tradiția picturii formaliste. În *Fără titlu* artistul combină, în mod ludic, dungi energice, motive decorative în culoare și zone de alb și negru, încercând diferite efecte optice și spațiale. Formele sunt astfel aranjate încât să sugereze profunzime, folosind totodată culoarea pentru a împodobi suprafața picturii, subliniindu-i deliberat cele două dimensiuni. La fel ca în cazul lucrării *Fără titlu 4.8,* din 2001, cea reprodusă aici are formă pătrată și este rotită la 45 de grade într-o parte. Se poate considera că elogiul postmodernist adus de Argent culturii populare și tehnicii *cut and paste* este împărtășit și de alți artiști contemporani, ca Tony Berlant, Gajin Fujita, Beatriz Milhazes și David Reed. Toți aceștia au expus alături de Argent în expoziția POPulence, în 2005, la Muzeul de Artă Contemporană din Cleveland. **RM**



Scaun în Taquile, Peru | Paloma Crousillat

2002 | tehnică mixtă pe sac | 269,2 x 175,2 cm | University of Essex Collection of Latin-American Art, MB

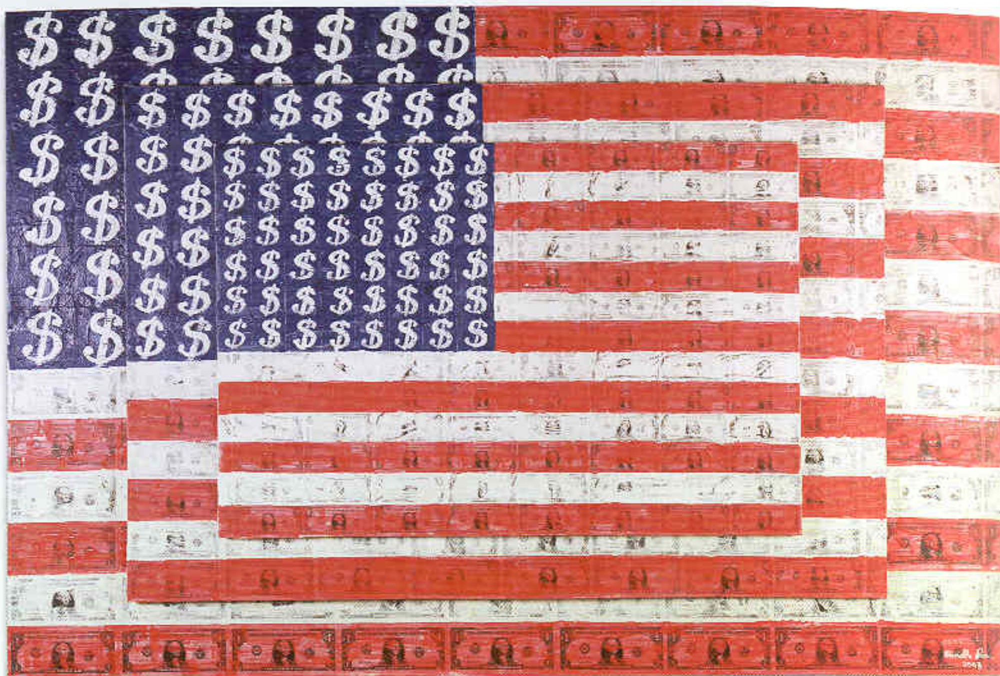
Scaun în Taquile, Peru a fost donat de pictorița Paloma Crousillat (n. 1980) pentru diversificata colecție de artă latino-americană a Universității din Essex. Născută în Lima, artista trăiește și lucrează la New York, dar, dată fiind originea sa, rămâne credincioasă influențelor latino-americane moștenite. Deși la prima vedere această pictură impunătoare a unui scaun roz așezat în fața unei locuințe pare modernă și înșelător de simplă, la o analiză mai atentă se observă că blocul din fundal are un model sofisticat, alcătuit dintr-un motiv repetat serigrafic, ce pare să interacționeze subtil cu straturile de culoare ale clădirii și scaunului. Artista a explicat că a dorit să creeze un anumit peisaj, tipic regiunii peruane Cuzco. Inspirându-se din imagistica tradițional catolică, elementele serigrafiate înfățișează o statuie numită Señor de los Temblores („domnul fiorurilor"), aflată în catedrala din Cuzco. La început s-a crezut că statuia a fost adusă din Spania de conchistadori, dar mai târziu s-a descoperit că era originară din Peru. Lucrarea este deci o reprezentare simbolică a strânsei legături dintre două culturi diverse – aceea a băștinașilor inca și a invadatorilor spanioli. Și registrele picturii pot fi privite alegoric – stilul arhitectonic european din regiunea peruană respectivă a fost ridicat pe vechile clădiri incașe din piatră, realizându-se mai multe niveluri. Această pictură înșelător de simplă oglindește ceea ce observă artista despre lume, precum și preocuparea sa față de țara sa natală și patrimoniul său. **Ahi**



Trei oncologi | Ken Currie

2002 | ulei pe pânză | 195,6 x 243, 8 cm | Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, MB

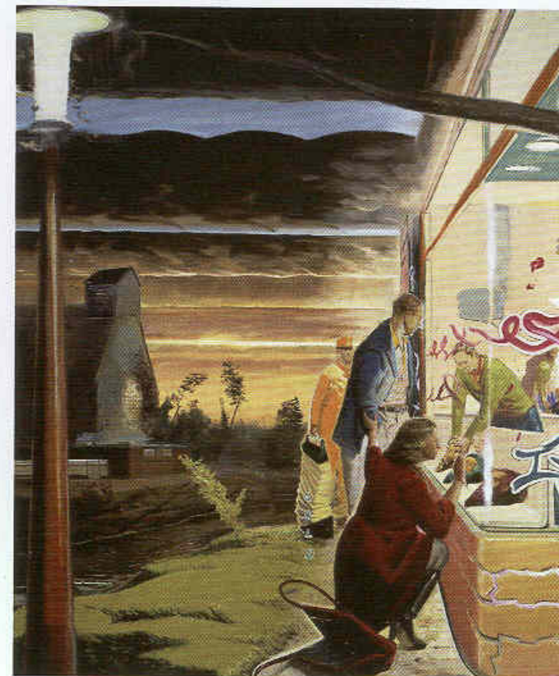
Artistul englez Ken Currie (n. 1960) pictează aici o imagine indelebilă, care reflectă frica pe care o resimt oamenii când se gândesc la cancer – atât la ceea ce este real, cât și la așa-zisele mituri –, o boală extrem de stigmatizată în societatea occidentală. Pe lângă durerile enorme pe care le au, pacienții de cancer mai suferă adesea și din cauza rușinii, gândindu-se că poate au contribuit și ei cu ceva la apariția bolii. În lucrarea de față, Ken Currie – un artist care sondează în mod magistral efectele emoționale ale bolii și conceptul bolii ca metaforă a stării sociale, politice și personale – ne prezintă presiunea aproape spirituală, exercitată asupra oncologilor, ca posibili vindecători în cazurile de boală. Cei trei bărbați înfățișați în această lucrare ce-ți dă fiori sunt profesori universitari la Departamentul de chirurgie și oncologie moleculară de la Spitalul și Școala Medicală Ninewells, din orașul scoțian Dundee. La mijloc se află Sir Alfred Cuschieri, șeful departamentului și profesor de chirurgie, la dreapta, Sir David Lane, profesor de oncologie moleculară, iar profesorul chirurg R.J. Steele, la stânga. Prin utilizarea luminoasă a culorii – bărbații sunt înconjurați de un întuneric de rău augur și arată de parcă ar fi întrerupți în timpul unei operații – artistul le atribuie un aer spectral, de parcă ar pluti în aer, pe linia de demarcație dintre viață și moarte. Toți trei au pe chip expresii atente și grijulii, totuși profesorul Steele își ține mâinile însângerate departe de trup, iar Sir Alfred Cuschieri ține în mână un instrument medical misterios, ce pare să adune teama, îngrijorarea și tulburarea resimțite de subiecții eforturilor lor, atunci când privesc în față riscurile și aspectele reale ale medicinei. **AH**



Lui Jasper Johns | Emiliano Gironella Parra

2003 | encaustic pe pânză | 135 x 200 cm | colecție privată

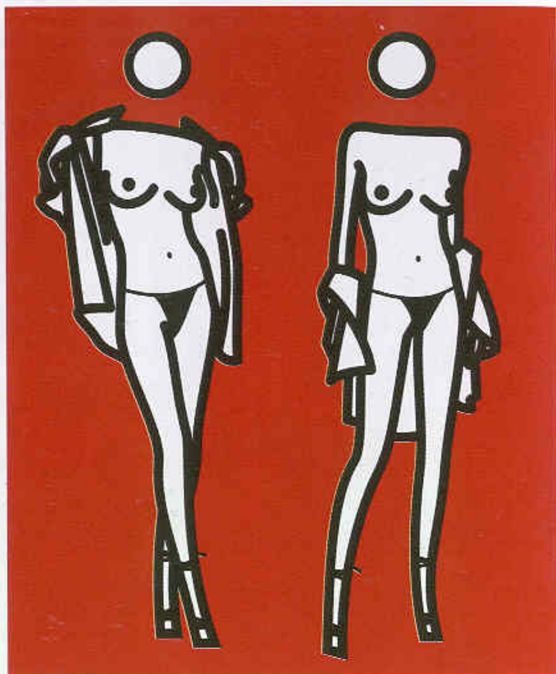
Emiliano Gironella Parra (n. 1972) a apărut în atenția lumii artistice în anii 1990, odată cu noul val de tinere talente artistice mexicane. Parra a realizat mai multe lucrări în semn de omagiu pentru alți artiști, apelând la trecut pentru a marca o conștiință istorică și o evoluție care îi influențează clar opinia despre prezent. Lucrarea aceasta e în mod deliberat un ecou al picturii devenite simbol, *Trei drapele* (1958) a lui Jasper Johns. Prezintă același aranjament: trei steaguri identice, dar din ce în ce mai mici, puse unul peste altul. Însă, în timp ce lucrarea lui Johns arată steaguri americane simple, Parra face un gest esențial și înlocuiește stelele cu semnele dolarului – un comentariu elocvent asupra culturii americane, care ne relevă o altă pasiune majoră a lui Parra: păstrarea identității țării sale. Întocmai ca lucrarea de inspirație, și aceasta este pictată în encaustic (folosit foarte rar în zilele noastre), un material produs prin adăugarea de pigmenți în ceară fierbinte. Johns a avut o influență enormă asupra mișcării Pop Art, atunci când a recurs la imagini cotidiene, precum steagurile, pentru a stârni discuții asupra a ceea ce înseamnă artă. Utilizarea encausticului adâncește discuția, fiindcă face legătura cu trecutul într-un mod care se potrivește perfect cu solida conștiință istorică a artistului. Textura groasă a acestui medium reușește să dea un aspect tridimensional unor obiecte obișnuit plate. Viziunea artistului în ce privește trecutul, prezentul și viitorul aduce cu aceea a mamei sale, Carmen Parra, artistă și ea, și cu a bunicului său matern, renumitul arhitect Manuel Parra, ale cărui lucrări sunt caracterizate de combinația dintre elementele coloniale și moderne. **AK**



Aur | Neo Rauch

2003 | ulei pe pânză | 250 x 210 cm | David Zwirner Gallery, New York, SUA

Artistul german Neo Rauch (n. 1960) e stabilit la Leipzig și pictează imagini enigmatice, supraîncărcate cu posibile sensuri. Are un stil bogat în referințe culturale, elemente ale realismului socialist îngrămădindu-se în cele de artă Pop, ilustrații de carte tipice anilor 1950 viețuind alături de aspecte ale romantismului german. Cei mai mulți consideră că opera sa se referă la ceea ce a însemnat să trăiești și să crești în Germania de Est, în acel regim totalitarist, urmat apoi de acea decepționantă libertate adusă de consumism. Însă Rauch susține că picturile sale sunt dictate de niște necesități mai presus de el, care apar din „acea zonă crepusculară ciudată, dintre rațional și irațional, în care artistul își vânează prada". În *Aur* se prezintă o clădire comercială luminată de un neon obișnuit, juxtapusă unui peisaj romantic și întunecos. În vitrina magazinului sau a restaurantului, un bărbat expune ceva ce seamănă cu capetele de om. Personajele care se uită la vitrină par să regrete că nu au voie să intre. Bărbații stau nemișcați și par somnambuli, iar femeia stând pe vine e singura activă, ba poate chiar amenințătoare, cu cizmele ei lucioase și geanta desfăcută ca fălcile unui animal. Imaginea aduce un aer de nostalgie și sentimentul unei pierderi – Rauch a descris „utilizarea profesionistă a culorii și a tehnicii" ca pe o calitate de „vindecător" al operei sale, care amintește de suprarealism, dar fără subtilitățile sale freudiene. Lucrarea ar putea fi considerată o parte dintr-un vis al unei societăți care nu mai visează arhetipuri sau simboluri sexuale, ci imagini recuperate dintr-o groapă de gunoi, în care s-au aruncat simbolurile culturale și dorințele consumiste la care oamenii au renunțat. **RG**



Femeie dezbrăcându-se de o cămașă bărbătească | Julian Opie

2003 | ulei pe pânză | 239 x 178 cm | Lisson Gallery, Londra, Marea Britanie

Pictorul, gravorul, sculptorul şi realizatorul de instalaţii Julian Opie (n. 1958) a studiat la Goldsmiths College din Londra. În lucrarea de faţă el foloseşte, într-un mod cu totul propriu, contururile negre şi culorile plate. Opie utilizează adesea imagini din fotografii şi din filme, pe care le editează pe calculator pentru a realiza cel mai simplu contur. Utilizând doar câteva linii şi forme, artistul sugerează forma umană, reducând-o la stilul esenţializat şi sugestiv al unui semn de circulaţie. Procedând astfel, se joacă cu conştiinţa publică a recunoaşterii anumitor gesturi şi posturi, care ne ajută să identificăm figura portretizată aici ca un posibil model. Silueta subţire, cu spatele drept, pantofii cu toc înalt şi barete subţiri, chilotul tanga sumar şi cămaşa de pe această femeie ne dau impresia că este un model care participă la un spectacol de modă şi îşi dă cămaşa jos în timp ce merge pe podium. Faţa modelului are forma unui cerc dezlipit de trup, şi se uită direct la privitor, fără ruşine. Totuşi Opie se joacă şi cu percepţia publică – titlul criptic al picturii lasă identitatea şi rolul femeii deschise oricărei ipoteze. Puţinele haine pe care le poartă şi postura ei ar putea fi indicii ale faptului că este un model, dar ea e cu pieptul gol şi se dezbracă. Se sugerează cumva că atitudinea ei e provocatoare, căutând să atragă şi să seducă. La fel de bine şi-ar putea găsi locul într-o fotografie dintr-o revistă pornografică sau într-un club de striptease. Aici femeia a ajuns să fie doar un simbol al senzualităţii, care îi excită pe bărbaţi, căci Opie face referire la modul în care au fost portretizate femeile în operele de artă de-a lungul timpului, în lucrări precum *Venus din Urbino* a lui Tiţian (1538) şi *Olympia* lui Édouard Manet (1863). CK



Peștera înghețatei | Will Cotton

2003 | ulei pe pânză de in | 178 x 203 cm | Mary Boone Gallery, New York, SUA

Generoasele picturi în ulei ale lui Will Cotton (n. 1965) se înscriu în tradiţia picturilor delicate ale maeştrilor din secolul XVIII Broc, Gerard, Franque şi Fragonard. Ca predecesorii săi, Will Cotton pictează nuduri frumoase, cu pielea marmoreeană, într-un cadru seducător, dar chiar dacă picturile sale evocă senzualitate şi plăcere, autorul lor nu este un simplu copist. În loc să picteze dulcegăriile acelei epoci artistice decadente şi depăşite, Cotton înlocuieşte scenele de dragoste idilică cu munţi întregi de trataţii dulci şi erotice. Dulciurile sunt pentru Candy ceea ce erau pădurile bogate şi întunecate pentru înaintaşii săi: un ideal al belşugului şi un loc al ispitei. Deşi nu vedem urmările acestor scene hedoniste, totuşi ştim că excesul ne costă. Ca alte răsfăţuri târzii în noapte pe care fetele şi le îngăduie, castelul de îngheţată al acestui model suplu şi puţin încordat pare atât un blestem, cât şi o mângâiere. Cotton pictează pentru o epocă în care plăcerile vin în cantităţi nelimitate, dar a căror dulceaţă e otrăvită de vinovăţie şi lăcomie. În loc să picteze îndrăgostiţi în timpul unui rendez-vous, artistul pictează modele solitare, a căror singurătate reflectă epoca noastră: o perioadă a obsesiei faţă de propria persoană, a fixaţiei în ce priveşte pornografia şi masturbarea. Indiferent că modelele artistului sunt protagonistele scenelor sau doar nişte „accesorii" care să bucure ochiul, ele nu par niciodată satisfăcute. Dulciurile le satisfac nevoile emoţionale şi toanele frivole, dar abat atenţia trupului de la pofta lui reală, ducând astfel la îngrăşare, iar nu la împlinire. Poate că picturile lui Cotton par uşurele, slabe, dar ele sunt pline de calorii conceptuale, întocmai alimentelor „grase" pe care le pictează. AH



Cockaigne | Vincent Desiderio

2003 | ulei pe pânză | 284,2 x 389,6 cm | Hirshhorn Museum, Washington, SUA

Vincent Desiderio (n. 1955) e unul dintre acei artişti rari pentru care aspectul intelectual al creaţiei artistice este tot atât de neobosit căutat, lipsit de compromisuri şi solicitant din punct de vedere intelectual ca actul în sine de a picta. Asemenea altor conceptualişti americani stăpânind o tehnică impecabilă şi erudiţi, care au activat în ultimii 20 de ani, Desiderio a abordat o gamă largă de subiecte, de la cele foarte personale, la cele poetice şi epice. Printre cele mai apreciate demersuri ale sale se numără capacitatea şi dorinţa de a se angaja în dezbateri – cu colegii, criticii şi studenţii săi – despre rolul iluzoriu al istoriei şi al ideilor atunci când fac referire la dificultăţile creaţiei artistice. Având aceste lucruri în minte, nu este de mirare că lucrarea de faţă a atras astfel de preocupări şi comentarii. În pictura aceasta, Desiderio şi-a croit un loc aparte la graniţa dintre tradiţiile abstracte şi conceptuale, aşa cum sunt ele practicate actualmente. Prin referirea directă din titlu la *Tărâmul lui Cockaigne*, de Pieter Bruegel, Desiderio îşi recunoaşte o parte din propria zestre artistică. Mai mult chiar, face referire la metoda lui Bruegel de a privi o scenă de sus şi din spatele subiectului. *Cockaigne* este un mozaic vizual, pedagogic şi istoric, de cărţi, forme colorate şi alimente, toate îngheţate aleatoriu în timp. Într-adevăr, prin această lucrare Desiderio reuşeşte să realizeze un instantaneu al unei călătorii simbolice în timp – prin intermediul unei istorii a materialelor de referinţă pentru artele vizuale occidentale – care este atât de impresionantă şi de copleşitoare, încât ne determină să ne întrebăm dacă pictura ar trebui sau nu să aibă o cât de măruntă memorie. **RL**



1000 Thread Count | Cecily Brown

2004 | ulei pe pânză | 228,6 x 198,1 cm | Gagosian Gallery, New York, SUA

Cecily Brown (n. 1969), fiica reputatului critic de artă David Sylvester, a studiat pictura la Slade School of Art din Londra. S-a mutat la New York şi s-a stabilit în cartierul Meatpacking, unde a atras repede atenţia cu ceea ce ea numea picturi gen „viol în grup". La sfârşitul anilor 1990, aceste picturi şi altele asemănătoare au fost vândute unui grup de colecţionari de seamă, printre care se numărau Charles Saatchi, Elton John şi Agnes Gund. Din anul 2000, prin intermediul Galeriei Gagosian, a dobândit faimă internaţională şi a ajuns să expună la Hirshhorn Museum în Washington, Whitney Museum şi P.S.1 din New York şi în colecţia Saatchi, din Londra. Un exemplu extraordinar de reprezentarea gestică, lucrarea de faţă se înscrie pe linia tradiţională de pictură începută de Tiţian şi Rembrandt şi modernizată mai apoi de Francis Bacon şi Willem de Kooning. Pictura aceasta extrem de fluidă nu este doar o simplă celebrare a bucuriei ce derivă din figuraţia umană şi chiar a culorii în sine, ci devine ceea ce mulţi critici consideră o metaforă extrem de sugestivă a actului sexual. Este posibil ca titlul să facă referire la cearşafurile egiptene de bumbac, destul de scumpe, care se şifonează şi se strâng sub cei doi iubiţi. Iată că la începutul secolului XXI, cu lucrările sale care au fost cândva descrise de criticul de artă Roberta Smith drept „o încercare de a însufleţi şi de a feminiza vocabularul – devenit demodat prin repetare – al expresionismului abstract", Brown şi-a câştigat reputaţia de adevărată pictoriţă, şi nu de simplă născocitoare de imagini moderne. **SF**



Cap în nori | Carlo Maria Mariani

2004 | ulei pe pânză | 51,5 x 37,5 cm | Galeria Hackett-Freedman, San Francisco, SUA

Influențat atât de hiperrealism, cât și de conceptualism, pictorul avangardist Carlo Maria Mariani (n. 1931, Roma) dă dovadă de o măiestrie fermecătoare, care se inspiră mult din motivele clasice și mitologice, în încercarea de a conceptualiza anxietățile vechi de când lumea, precum reconcilierea dintre trecut și prezent, dintre amintire și pierdere, dintre viață și moarte. În demersul său, artistul se străduiește să dobândească o conștiință mai puternică și o mai mare înțelegere a dimensiunilor timpului și ale spațiului. Este o reflecție constantă asupra armonizării trecutului cu prezentul și viitorul. Deși pictura aceasta este enigmatică și emană acea atmosferă mută a suprarealismului clasic, totuși e și bizară, și ciudat de impresionantă. Personajul parcă ar fi turnat dintr-un tipar al perfecțiunii clasice, idee întărită de capul de marmură lăsat într-o parte, ce plutește în norii de deasupra. Trupul de marmură al acestui personaj central, palid și pus în echilibru, e pictat cu o ambiguitate desăvârșită; expresia de pe chipul său exprimă atât curiozitate, cât și seninătate. Virtuozitatea picturală a artistului reiese din modul desăvârșit în care s-a ocupat de luminozitatea pielii, dezvelindu-i trunchiul printre cutele țesăturii. Umbrarul amintește de cununile din frunze de laur ale sportivilor olimpici și ale vechilor împărați romani. Se pare că Mariani pune în discuție ideea divinului din om. Arta sa a influențat mulți artiști, dat fiind că reiterează convingerea că anumite valori și idei pot transcende timpul și locul apariției lor. Comunicând prin intermediul unui sistem iconografic personal, ancorat în mitologie și în idealurile clasice, identitatea artistică a lui Mariani revitalizează memoria culturală. **AA**



Cupluri (Margit și Karl-Heinz) | Matt Saunders

2004 | ulei pe hârtie Mylar | 105 x 157 cm | Grimm/Rosenfeld, München, Germania

Matt Saunders (n. 1975) a studiat pictura în Statele Unite înainte de a se stabili la Berlin, unde lucrează utilizând mai multe tipuri de mediumuri. Într-o tradiție influențată de Pop Art și de obiectul *ready made*, Saunders adună imagini diferite, recunoscând că e interesat îndeosebi de cinematografia germană. În lucrarea de față, un personaj este culcat deasupra celuilalt și nu reușim să ne dăm seama clar de ce sex sunt. Trupul dezbrăcat e de culoare purpurie, spre deosebire de persoana îmbrăcată într-un costum de culoarea cărbunelui, totul pe un fundal decolorat verde mentă. Inspirat de o scenă din filmul *Martha* (1974), în regia lui Rainer Werner Fassbinder, în care soțul sadic își violează soția arsă de soare, artistul ne dă câteva indicii despre posibila identitate a cuplului (subtitlul menționează chiar numele actorilor). Pictând în ulei pe Mylar, o hârtie groasă și translucidă, Saunders lucrează atât pe fața, cât și pe dosul materialului, dând voie luminii să pătrundă la intensități diferite. Sugerând existența mai multor relații spațiale în adâncime, tehnica aceasta este completată de variații în aplicarea culorii, cu zone uniforme și dense, în contrast cu cele unde urmele de pensulă rămân vizibile, ceea ce atrage atenția asupra suprafeței bidimensionale a lucrării. Se manifestă astfel jocul iluziei în opoziție directă cu realitatea, căci figura opacă, pictată cu gri uniform, apare ca un spectru pervers, iar stratul subțire de culoare roz pare a fi un trup real, care pulsează de viață. Transpunând actorii din film în pictură, artistul îi eliberează de povestea din film, iar privitorul își poate închipui o altă poveste. Această îmbrățișare pendulează între o halucinație personală și un fapt accesibil publicului. **ZT**



Mamă 2004
Zhao Bo

2004 | ulei pe pânză | 100 x 120 cm | Chinese Contemporary Gallery, Londra, Marea Britanie

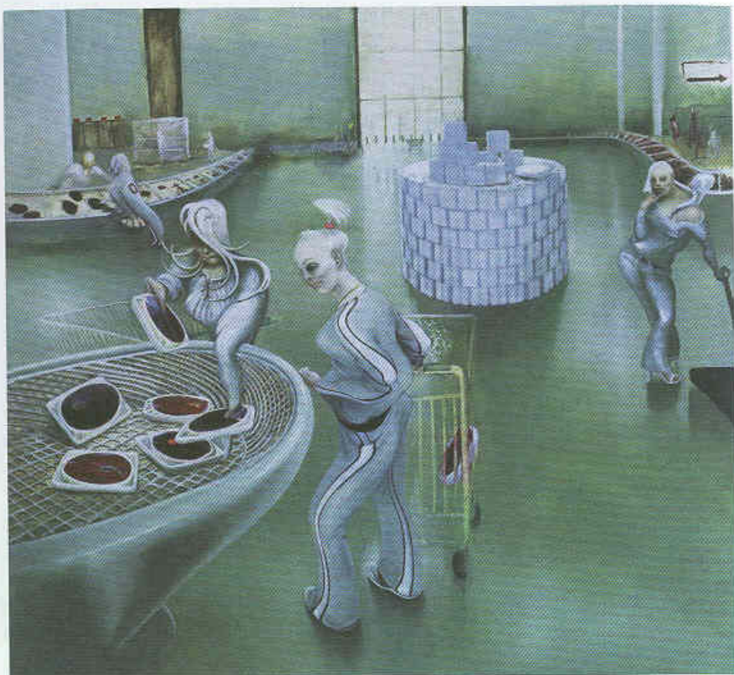
Zhao Bo (n. 1974) face parte dintr-un grup de tineri artişti chinezi, cei mai mulţi născuţi în timpul sau după revoluţia culturală, a căror artă se concentrează asupra locului ocupat de China în globalizatul secol XXI – mai ales în ce priveşte influenţa occidentală. În opera lui Zhao, imaginea unor grupuri de cetăţeni chinezi şi iconografia tipic occidentală se întrepătrund în mod dinamic, în spaţiile vaste ale oraşului contemporan. Peisajele acestea conţin un element autobiografic: Zhao a crescut în agitatul Chongqing, cel mai populat municipiu din lume. Dar este limpede că artistul are o relaţie încărcată emoţional cu spaţiile urbane. Viziunea sa în ce priveşte viaţa pe străzile citadine are ceva dinamic, dar şi sinistru. Lucrarea de faţă este pictată în stilul caracteristic al lui Zhao: gen bandă desenată, cu culori vii şi tipic occidental. Chiar dacă titlul lucrării o identifică pe femeia din titlul lucrării în funcţie de rolul ei în familie, portretul nu dezvăluie prea multă intimitate. Membrii familiei privesc toţi în direcţii diferite, cu priviri distrate, şi, deşi stau înghesuiţi unul într-altul, par totuşi depărtaţi, înstrăinaţi. Purpuriul strălucitor al pielii lor îi face să pară că fac parte din ţesătura artificială a oraşului, în aceeaşi măsură ca panourile şi cablurile electrice din fundal. Spaţiul fundalului este încărcat de referinţe la consumismul occidental, cum ar fi reclama la Adidas, dar şi la trecutul comunist al Chinei, simbolizat de steaua roşie de pe faţada clădirii. Pânza ne transmite sentimentul de claustrofobie şi de belşug al oraşului pe care îl înfăţişează. **NKM**



Keith (Din *Gimme Shelter)*
Elizabeth Peyton

2004 | ulei pe lemn | 25,5 x 30, 5 cm | Solomon R. Guggenheim Museum, New York, SUA

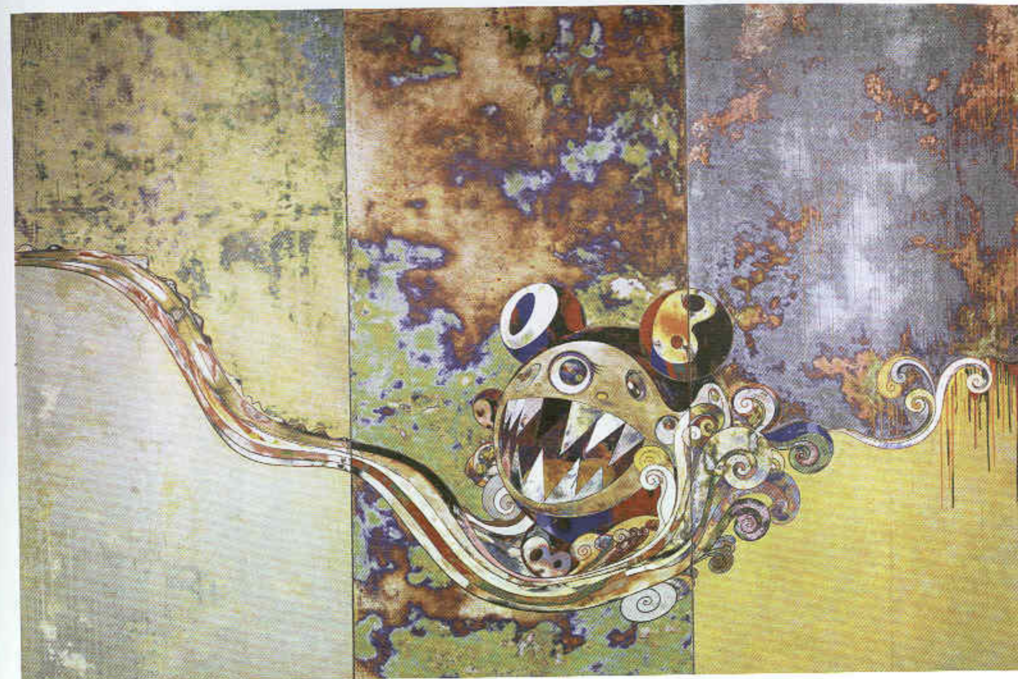
Elizabeth Peyton (n. 1965) face parte dintr-un grup de artişti tineri, recent afirmaţi, care îşi propun să reînvie pictura figurativă tradiţională. Deşi portretele delicate ale artistei se complac în nostalgie şi în diferite emoţii puternice, totuşi ele armonizează un gen artistic considerat oarecum demodat cu obsesia modernă în ce priveşte celebritatea şi mass-media. Ea creează o anumită intimitate micilor ei picturi, cu chipurile în prim-plan şi fundalul tăiat. Pornind de la fotografii din revistele de modă şi de muzică, artista ni le arată de aproape, ceea ce scoate în evidenţă preocuparea ei faţă de imaginea persoanei respective, nu neapărat faţă de persoana în sine. Văzut din prim-plan, „modelul" este muzicianul Keith Richards, pictat cu tuşe bogate şi fluide, părul negru-albăstriu în contrast cu pielea palidă, cu un roşu rubiniu la buze şi la bijuterii. Ochii umbriţi şi culorile luminoase accentuează caracterul expresiv şi emfatic al posturii sale, prezentându-ni-l ca pe un poet romantic şi un erou androgin. Sursa de inspiraţie este o imagine din filmul *Gimme Shelter*, care descrie turneul din 1969 al formaţiei Rolling Stones. Transpunerea atentă pe pânză a acestui moment e însoţită de regrete, cunoscându-se sfârşitul violent al concertului gratuit ţinut de Rolling Stones la Altamont Speedway, considerat momentul de sfârşit al credinţelor utopice ale rock-and-roll-ului din anii 1960. Lucrarea e un mod nou de abordare a portretisticii tradiţionale, iar utilizarea uleiului, un material ce induce sentimente lirice, pretenţios în ce priveşte execuţia şi observarea lui, are o strânsă legătură cu această lume, încărcată de imagini create şi dominate de noi tehnologii. **ZT**



Shopping | Inka Essenhigh

2005 | ulei pe pânză | 178 x 193 cm | Saatchi Gallery, Londra, Marea Britanie

Figurile – lunecoase și fără oase – din ingenioasele picturi expresioniste ale pictoriței Inka Essenhigh (n. 1969) stârnesc comparații cu ilustrațiile din revistele cu benzi desenate, cu miniatura persană și cu causticul expresionism al artiștilor din Weimar: Otto Dix, John Heartfield și George Grosz. Suprafețele linse, imaginea distopică a lumii și paleta de culori fluorescente îl confruntă pe privitor cu o senzație vizuală asemănătoare cu înghițirea unei stridii râncede. Essenhigh s-a născut în Pennsylvania, a studiat în Ohio și New York și acum locuiește în Manhattan. Aceste imagini distorsionate despre viața contemporană îi sunt inspirate de tot felul de stiluri de viață fără noimă întâlnite în America. *Shopping* este o satiră la adresa suburbiilor populate de blonde suple, cu forme sinuoase, în costume de trening și pantofi cu toc, care cumpără nonșalant articole preambalate, din vitrine amenajate futurist. Femeile, foarte pătrunse de deciziile pe care trebuie să le ia în privința cumpărăturilor lor superficiale, arată la fel: au păr decolorat, buze siliconate, pomeți ridicați și nas aproape inexistent, tipic soțiilor „ornamentale" din Los Angeles și celor mai în vârstă din New Jersey. Cu ajutorul gimnasticii, ele și-au alungit și întărit trupurile, pentru a ajunge la acea flexibilitate și forță a personajelor Anime, care o inspiră pe Essenhigh. Dar viața lor cotidiană se limitează la aceleași activități frivole și neimportante ca ale aristocratelor răsfățate ale lui Hogarth sau ale bogătanelor prostuțe, batjocorite de Daumier. Fiecare epocă are nevoie de un artist care să o îndemne să-și recunoască nebunia și ipocrizia. Essenhigh reușește să facă acest lucru cu grație și cu un spirit incisiv. **AH**



727–727 | Takashi Murakami

2006 | acrilic pe pânză | 300 x 450 cm (trei panouri) | colecție privată

Takashi Murakami (n. 1963) a tulburat lumea artistică încă de la începutul anilor 1990, cu metoda sa neconvențională de a-și alege subiectele și de a le realiza. Născut în Tokyo, Murakami lucrează ca desenator, curator, pictor și sculptor. A fost remarcat prima dată atunci când a conceput rucsacuri și a utilizat piei de animale exotice sau pe cale de dispariție. De atunci a rămas în atenția opiniei publice, transformând temele populare din mass-media și cultura pop în sculpturi uriașe sau în bunuri comerciale precum figurine sau suporturi de telefon. Murakami mai creează și picturi „superplate", care includ propria mișcare de artă postmodernistă, influențată de manga și de anime. Lucrarea de față este o reacție la uriașa popularitate de care se bucură stilurile japoneze de animație și de benzi desenate, mai ales cultura *otaku*, care face referire la tinerii de-a dreptul obsedați de manga și de anime. Pentru Murakami, această scoatere în relief a culturii *otaku* reprezintă viața japoneză modernă. Combinând astfel culturile și stilurile, el estompează granițele dintre Orient și Occident, dintre trecut și prezent, dintre cultura superioară și cea inferioară, rămânând totodată amuzant și accesibil. Este modul său de a combina atât desenele animate japoneze moderne, cât și pictura japoneză istorică. În centrul compoziției se află personajul caracteristic al artistului, dl DOB, o ființă cu dinți ascuțiți, ce pare desprinsă dintr-un film de desene animate. Deosebirea este că, de data aceasta, în loc să-l picteze pe dl DOB ca de obicei, l-a făcut să arate aproape psihedelic, devenind una cu fundalul vibrant și oniric. **SH**



The Blacker Gachet I | Mark Alexander

2005 | ulei pe pânză | 88 x 76,5 cm | Haunch of Venison, Londra, Marea Britanie

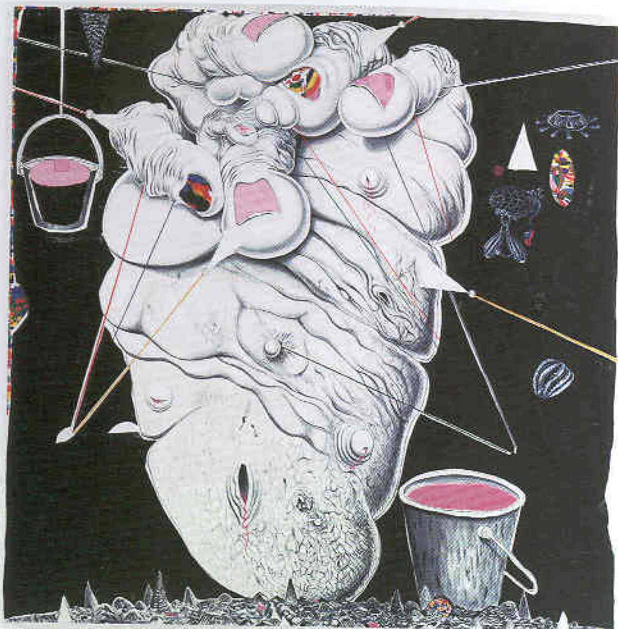
În ultimii zece ani, Mark Alexander (n. 1966) a realizat un corpus de opere figurative originale, care și-au făcut loc în câteva colecții de marcă din America și Europa. Artistul însuși rămâne oarecum o enigmă. Lucrările sale sunt puține – aproximativ 24 de piese. Cu toate acestea, tablourile sale din expoziții s-au vândut rapid, lucrările fiind cumpărate la prețuri de 375 000 de dolari bucata. Alexander folosește imagini cunoscute sau familiare, cărora le adaugă o notă personală, creând astfel artă originală. Adesea realizează imagini monocrome, le adaugă ușoare distorsiuni sau repetiții, pentru a face imaginea și mai izbitoare. Procedând astfel, face ca normalul sau cotidianul să pară ciudat și deranjant. Lucrarea de față pleacă de la *Doctorul Gachet*, de Vincent van Gogh, portretul doctorului cu înfățișare melancolică, pictat de olandez în ultimele sale luni din viață. A devenit faimos în 1990, când n-a mai putut fi văzut de publicul larg, fiind cumpărat cu un preț astronomic – cea mai scumpă pictură din toate timpurile. Cumpărătorul său a declarat în glumă că vrea ca portretul *Doctorul Gachet* să fie incinerat odată cu el, când are să moară, dar probabil că, după moartea sa, în 1996, tabloul a fost vândut unui colecționar rămas secret. *The Blacker Gachet* este una dintre cele trei picturi aproape identice, în negru pe un fond aproape negru, care alcătuiesc seria „Doctor Gachet". Lucrările ne îndeamnă să ne uităm din nou la pictura originală și să ne gândim la valoarea financiară și estetică. Deși opera lui Alexander a fost etichetată drept „macabră", modul în care artistul reinterpretează ceea ce este cunoscut ne îngăduie să apreciem cât de aproape poate fi cunoscutul de necunoscut. **JM**



Armonie în capul meu | Amy Wheeler

2006 | acrilic pe pânză | 91,5 x 91,5 cm | Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica, SUA

Amy Wheeler (n. 1968) se consideră o pictoriță abstractă. Pentru ea, mediumurile folosite sunt mai importante decât conotațiile narative ale imaginilor, dar efectul final și total este cinematic și poetic. Până nu de mult, picturile sale constau în general din forme geometrice; actualmente, din reprezentări ale faunei și florei. Plantele din aceste imagini melancolice și idilice sunt pictate cu meticulozitate și par aproape mitice. Titlul lucrării, *Armonie în capul meu*, este preluat dintr-un cântec din 1979 al lui Steve Diggle, compozitor și cântăreț al trupei britanice de punk Buzzcocks, prin anii 1970. Cântecul exprimă iritarea pe care i-o provoacă „adoratorii lirei", în timp ce se plimbă agale, prin fața vitrinelor, pe străzile englezești. Pictura artistei transferă sensibilitatea lui Diggle, în aceste umbre sinistre, create de un tufiș luminat de dedesubt. Virtuozitatea cu care artista aplică culoarea face ca acrilicul utilizat să pară la fel de nuanțat ca uleiul, dar ea și-a ales acest medium tocmai fiindcă o ajută să realizeze niște contraste extraordinare între lumină și întuneric. Ceea ce putea fi o plantă obișnuită, stând foarte aproape de un zid luminat electric, ne pare ceva scump și luminat feeric. Wheeler a fost aleasă de critici și de specialiștii din muzee drept unul dintre cei mai buni artiști nou apăruți din Los Angeles. La început, sensibilitatea sumbră a artistei pare în dezacord cu originea ei însorită, dar viziunea ei reprezintă orașul Los Angeles cum trebuie, căci acolo arta gotică domină scena artistică. Picturile intense, pline de atmosferă, ale artistei ilustrează într-un mod de neuitat umbrele întunecoase pe care le face soarele strălucitor din California. **AH**



Dă-le un deget și or să-ți ia mâna toată
Trenton Doyle Hancock

2006 | mixed media pe pânză | 152,5 x 152,5 cm | James Cohan Gallery, New York, SUA

Artistul american Trenton Doyle Hancock s-a născut în 1974 în Oklahoma și a crescut în Paris, statul Texas. În studenție era preocupat în special de *performance*, dar după absolvire i-au captat interesul desenul și pictura cu mixed media. Pe când era încă student, a fost cel mai tânăr artist participant la Bienala Whitney din 2000. În lucrarea de față, artistul încearcă în glumă să submineze tradiția pictării nudurilor. În timp ce cubiștii combinau unghiurile, iar suprarealiștii transpuneau lumea interioară a subconștientului și a viselor, masa aceasta albă-neagră a lui Hancock combină aproape toate părțile trupului omenesc, renunțând cu totul la perspectivă și realizând un pseudoportret, care este tributar în aceeași măsură lui Salvador Dalí (1904–1989) și benzilor desenate Marvel. Forma aceasta mare, cu amestecul său de degete, organe genitale, ochi, sfârc și lichide corporale, pare ținută în frâu cu frânghii colorate, cam cum era legat Lemuel Gulliver, din romanul *Călătoriile lui Gulliver*. Titlul lucrării poate fi o aluzie la obsesia modernă în ce privește imaginea fizică și chirurgia estetică – sau, și mai sinistru, la ingineria genetică. Ce se poate spune despre această formă fizică: s-a îmbunătățit sau, dimpotrivă, s-a deformat? Dar artistul – mereu glumeț – nu poate sta prea mult serios, deși în această lucrare seriozitatea sa este redată de faptul că a adăugat lângă acest homuncul hermafrodit niște gălеți cu vopsea roz, gata să pună culoare pe trup și să umanizeze grotescul creat de el. Poate că astfel face referire la rolul și la puterea lui ca artist obligat de tradiție la a desăvârși creatura, făcându-i unghiile ca unei vedete rock, în gama cromatică a lui Juan Miró (1893–1983). **CK**



Parada
John Alexander

2006 | ulei pe pânză | 213 x 457 cm | colecție privată

John Alexander (n. 1945) este un artist texan, în ciuda faptului că și-a petrecut o mare parte din viața artistică în New York. A pornit în artă ca peisagist – foarte priceput –, dar la scurt timp de la mutarea sa în New York, la sfârșitul anilor 1970, s-a preocupat de satira socială. Opinia sa, clară și adesea amuzantă, în ce privește materialismul anilor 1980 l-a făcut enorm de popular, îndeosebi printre celebrități. În lucrările sale recente s-a reîntors la subiectul naturii, cu o putere mai mare și mai răutăcioasă. Iar lucrarea de față ilustrează foarte bine această schimbare. O scenă de mulțime, cu fanioane, steaguri și cruci ținute în sus, compoziția amintește de lucrările patriotice care comemorau victoria într-o luptă. Departe de a fi soldați viteji sau petrecăreți participanți la o paradă, personajele sunt o combinație amenințătoare de schelete, demoni, clovni, ciori, bufnițe și maimuțe. Printre ei se află oameni cu măști de carnaval și glugi albe, ambele imagini recurente în lucrările lui Alexander. Mai apar porci în costume, un episcop cu mitră și doi bărbați care seamănă izbitor cu Lenin și Hitler. Luminată de tușe de un roșu strident și verde strălucitor, lucrarea este un mozaic sinistru, lucrat dintr-un unghi menit parcă a-l da peste cap pe privitor. Lucrarea se inspiră din tradiția alegorică reprezentată de Hieronymus Bosch (cca 1450–1516) și e influențată de amintirile legate de sudul Texasului și de stilul incendiar de a predica tipic bisericilor baptiste de acolo. Pictat după dezastrul provocat de uraganul Katrina, steagul american înfășurat în fundal și dolarii care plutesc în prim-plan lasă impresia unei viziuni cinice în ce privește America de după atentatele din 9–11 septembrie. **NMa**

Fiecare dintre cele 1001 de picturi selectate pentru a face parte din această carte, de către profesorul Stephen Farthing, beneficiază de o reproducere color. Alături de lucrări faimoase ale Marilor Maeștri, găzduite de cele mai cunoscute galerii din lume, veți descoperi o adevărată comoară constând din capodopere neglijate până acum şi din picturi contemporane abia descoperite, care vă solicită atenția. Fiecare imagine este însoțită de un text plin de miez despre operă și despre pictor, pentru a crea un adevărat festin vizual, garantat a informa și a surprinde.

ISBN 978-973-717-223-5



www.rao.ro
www.raobooks.com



enciclopedia rao